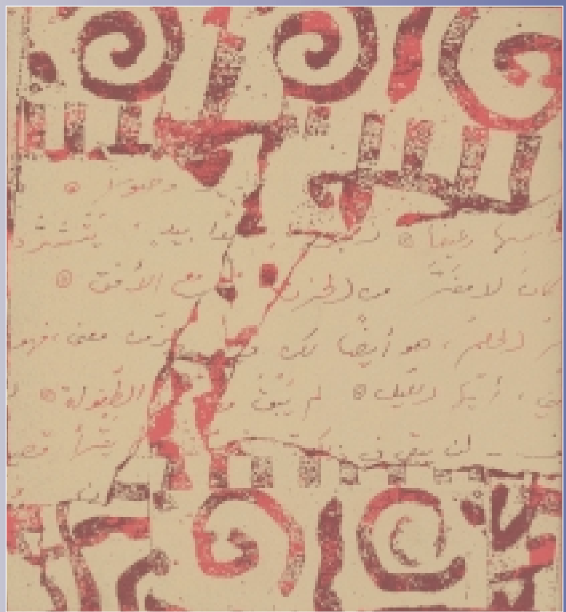
ثقافات

العدد 9
شتاء 2004

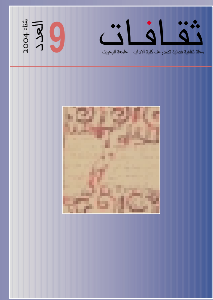
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين



ثقافات
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين
9

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies



ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

(يشترط للمؤسسات أن يكون الاشتراك لمدة سنتين أي ٨ أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	40 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	120 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	180 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	1 دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ١١ ٧٢٥١١١ / فاكس: ١٧ ٧٢٣٧٦٣

- ترسل جميع المساهمات مع سيرة ذاتية للكاتب باسم رئيس التحرير بطريقتين فقط (على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة thaqafat@arts.uob.bh

صندوق بريد المجلة رقم: 32038 ، الصخير - مملكة البحرين

العدد ٩ - شتاء ٢٠٠٤

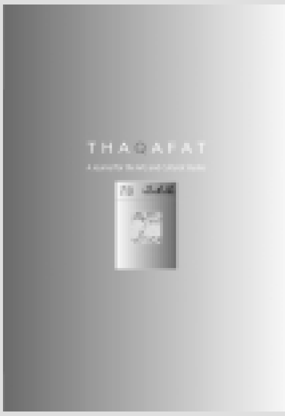


الغلاف الأول

لوحة للفنان هيمت / العراق

الإخراج والتنفيذ الفني
سيد جعفر حميد

الإشراف الفني
سماح الحمّامي



الغلاف الأخير



5



70



84

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب - جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير - مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ - فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors — الموزعـــــون

SAUDI ARABIA	**المملكة العربية السعودية**
AL WATANIA CONS. DIST	الشركة الوطنية الموحدة
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565	ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
TEL: 47820000	هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠
KUWAIT	**دولة الكويت**
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO	شركة الخليج لتوزيع الصحف
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT	ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
TEL 4816885, FAX 4841026	هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦
QATAR	**دولة قطر**
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.	دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR	ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
TEL 4661282 , FAX 4661865	هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥
EGYPT	**جمهورية مصر العربية**
AL AHRAM DIST. AGENCY	مؤسسة الأهرام للتوزيع
AL JALA A AVENUE , CAIRO	شارع الجلاء – القاهرة
TEL: 5747044	هاتف ٥٧٤٧٠٤٤
JORDAN	**المملكة الأردنية الهاشمية**
JORDAN DIST. AGENCY	شركة وكالات التوزيع الأردنية
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN	ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152	هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢
LEBANON	**لبنان**
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.	المؤسسة العربية اللبنانية
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE	ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
TEL: 743710-742993, FAX: 741652	هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢
YEMEN REPUBLIC	**الجمهورية اليمنية**
AL KAID TRADING AGENCIES	محلات القائد التجارية
P.O.BOX 3084, HODEIDAH	ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
TEL: (967-3)217444-217745	هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥
SULTANATE OF OMAN	**سلطنة عمان**
AL-ATTAA DISTRIBUTION	العطاء للتوزيع
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130	ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
TEL: 597456-591399, FAX: 593200	هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠
SYRIA	**الجمهورية العربية السورية**
DAMASCUS	
AL-MADA PUBLISHING COMPANY	شركة المدى للنشر
P.O.BOX 7366	ص.ب ٧٣٦٦
TEL: 2322275, FAX: 2322289	هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩
U.A.E	**الإمارات العربية المتحدة**
EMIRATES MEDIA	الإمارات للإعلام
P.O.BOX 791, ABU DHABI	ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
TEL: 451601 - 455555	هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



الافتتاحية

خِفْيَةً بين هذه الأشعَّة

أدونيـــس

- 1 -

قالت في بداية حوارنا:

ما السؤال الذي كنتَ ستطرحه على نفسك، في هذا الحوار، لو أنكَ أنت السائل؟ (سميرة بن عمّو).

أجبتها آنذاك مداورةً.

وأسألها الآن: لكنْ، مَنْ أنا؟ وهل الشخص الذي تُطرح عليه هذه الأسئلة هو نفسه الذي يجيب عنها؟ وكيف تُردم الهوّة بين الكلمة والشيء؟ ومن أين للغة التي لا تَقْدِرُ أن تعبِّرَ حتى عن الحجر، أن تُفصح عن القلب؟ وما أوسعَ الأشياءَ وأضيقَ الكلمات.

هنا، في هذه المسافة بين اللغة والأشياء، ينهض المنفى. تنهض الأسئلة. ونحن، أعني أولئك الذين يقاربون العالَمَ والحياةَ باللغة. نعيش جميعاً في هذا المنفى، وفي الأسئلة. وذلك هو سؤالي. سؤالٌ يتناسل في أسئلةٍ لا تنتهي.

وتلك هي، شخصياً، لغتي. كمِثْلِ هوّيتي. كُهَيْرِبٌ يتنقل في جسدي. لا يستقر. في حالة نفيٍ دائم. بين الأبوّة والأمومة. كأنني أنحدر منهما كما ينحدر شهابٌ من كوكب: علاقته به هي لحظة انفصاله عنه. لا يجمع بينهما غير الفضاء. كمِثْلِ ماءٍ يخرج من ينبوعه ويجري متدفقاً لا يلتفت إلى الوراء. لا يَقْدِرُ أن يلتفت. وها أنا أتحول إلى أبٍ وأمٍّ لنفسيَ، داخل نفسي.

- 2 -

وأسألها الآن: هل هذا الشخص الذي تعرفينه وترينه، هو، إذاً، الشخصُ نفسُهُ الذي تسألينه؟ (أَنَاهُ)، في الحالين ليست هويّةً، بل حالة. لا تقيسيه من خارجٍ وبالخارج. إنه غائبٌ وإن كان حاضراً. وكثيراً ما يدير أذنيه إلى الآخر، بحضوره كلّه، لكن دون أن يسمعه.

هويّته مشروعٌ لا يكتمل. وباطنها واحدٌ حيناً، متعددٌ حيناً. ضيقٌ تارةً، واسعٌ تارةً أخرى.

ويحب الذين يحبون المرأة. ذلك أن للمرأة أكثرَ من جسد، وأكثرَ من قلب.

وليس له صورةٌ. له خُطَاطةٌ. خُطاطات. وليس له هيئَةٌ ثابتة، لأنه ليس قالباً. وقلبهُ قُلَّبٌ: نهارٌ وليلٌ في اللحظة نفسها.

وماذا يفسِّر انغماسَهُ في عجين الظاهر؟ هدفٌ واحد: أن يتعلم كيف يُحسن الإقامة في الباطن. كيف يُحسن الذهاب في أغواره، أبْعَد فأبعد.

قِلةٌ هم الذين يفهمون هذا الجدل الكيانيَّ بين الجلاء والخفاء. أكثرُ سهولةً أن يُختزل الإنسانُ في صيغةٍ، في جملةٍ، في كلمة. هكذا يؤثر أن يعيش في إفلاتٍ متواصل. خارج كلِّ تعريف. «التعريف نفيٌ»، يقول سبينوزا.

هكذا يبتكر، باستمرارٍ، سلالةً لطفولاته.

له أركيولوجيّةٌ خاصةٌ به. وله كذلك علمٌ أسطوري.

وليس نتاج جماعةٍ محدَّدة: حزبٍ، طائفةٍ، قبيلةٍ، عشيرة. وليس محصوراً في اسمه أو في ثيابه، أو في الطريق الذي يسلكها. ولئن كان الإنسان ابناً لتاريخٍ وحضارة، وابناً للتناقضات على نحوٍ خاص، فهو في الوقت ذاته أبٌ للتاريخ والحضارة والتناقضات.

- 3 -

ألهذا، منذ طفولتي، رفضتُ أن أغنّيَ في قطيع؟ لا بتخطيطٍ. لا رهبةً ولا رغبة. رفضتُ طبيعةً وطبعاً: لا أعرف أن أغنّيَ إلا وحدي.

ولست منفرداً صوفياً، ولا هَاويَ عزلة.

والضوء لا يشيخ غير أنه ينطفئ. هكذا سأنطفئ في أوج التوهُّج.

فلماذا، لماذا أعيش منفياً حتى داخل لغتي؟

ألكي أتعلَّمَ كيف أطرح الأسئلة – على نفسيَ، وعلى الوجودِ، وعلى الآخرِ، وعلى اللغة؟

وهل الشخص الذي يكتب هذا الجوابَ هو نفسه مَنْ يردُّ على ذلك السؤال، أو من يبحث عن سؤالٍ يطرحه؟

- 4 -

هل أجبتكِ، أيتها العزيزة سميرة؟

كلاّ. مجرَّدُ خطوة. مجرَّدُ إشارة. مجرَّدُ تمتمة:

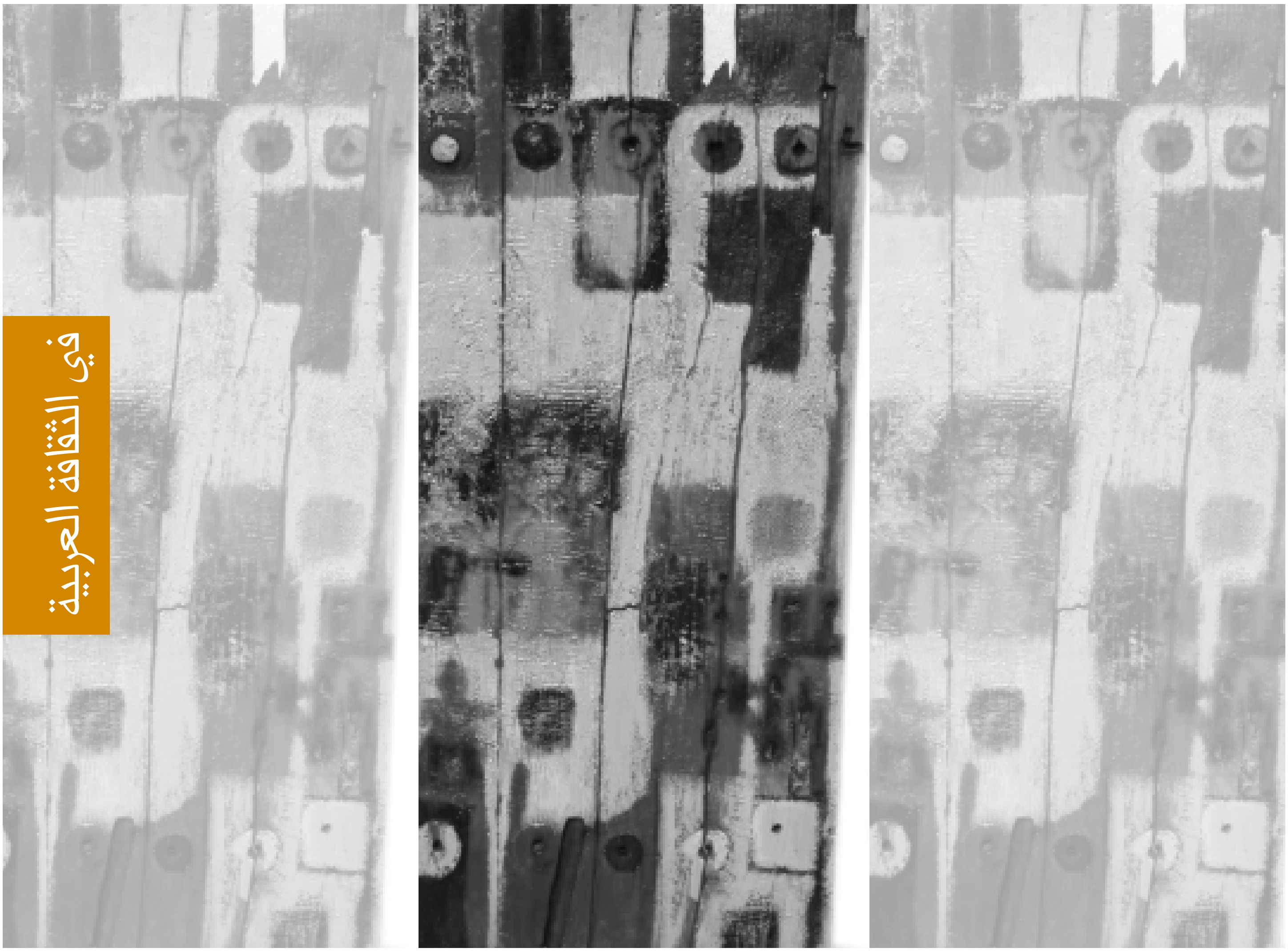
«أُصلّي إلى لغتي لكي تظل دائماً حارسةً لمنفاي، وقادرةً على طرح الأسئلة».

وفي اللغة، في المنفى، تُكَثّنَزُ مؤامرة الوجود. ومؤامراتيَ كلُّها، وما أكثرها، تتمُّ كلها في المنفى، داخل اللغة.

وأينما يولُّون وجوههم في أشعة الشمس، سيرون أن ليَ أصدقاءَ يتواطأون معي، ويتنقَّلون خِفْيَةً بين هذه الأشعة.

❖ ❖ ❖

(باريس، 2004.2.14)



● اللوحة للفنانة لبنى الأمين / البحرين.

ألسنة النّصّ

محمود طرشونة *

الإهداء: إلى الأديب الكبير محمود المسعدي
بمناسبة عيد ميلاده التسعين

كيف يمكن أن تكون للنّص ألسنة وهو الصّامت على الدوام، القابع على القرطاس دون حراك، الموارى بين دفّتي كتاب، على رفوف لا يمسّها إلاّ من ابتلي بمحنة القراءة والكتابة، يجد فيها متعة إلى حين، ويبحث فيها عن المقاصد والمواجد، وعن الصّور والفِكَر، وأشياء أخر؟

نعم، للنصّ ألسنة، بل النصّ ناطق بألف لسان، لكنّه يحتاج إلى من ينطقه بها وهي الكامنة فيه، وإلى من يراها فيحرّكها فتتحرّك وتتلفّظ ، وتبوح بالأسرار، فتفك ألغاز، وتنكشف رموز، وتقول العلامات والأحرف ما تقوله أفواه الكثير من البشر. ذلك لأنّ النصّ مشحون طاقاتٍ لا حصر لها، تنتظر أن يفجّرها التحليل وآلياته، وأن يصنّفها التأليف وأدواته. وما جدوى تحليل لا يفضي إلى تأليف، وما جدوى تصنيف لم يسبقه تحليل ينظر إلى النصّ من زوايا المنهج، نظرة شاسعة الحقول، وملمّة بجميع جوانبه أي مُنطقة لكافة ألسنته، لسان الذات ولسان الفكر، لسان الفنّ ولسان الثقافة، لسان التاريخ ولسان التلقّي، وتخلق النصوص ما لاحصر له من الألسنة، كلّ بحسب ما أودع فيه من ذخيرة حيّة، وما شحن به من معان ومشاهد، ونيران وأنوار، تدعوك إلى التأمّل والتفكّر، وتغريك باللّمع والبوارق، وتحثّك على الكشف والاكتشاف، بعد تمتّع لا يطول أمده إذا عرفت كيف تغازل النصّ بما أوتيت من معرفة، فلا يستعصي إلاّ على من فقد أدواته وأصيب بالعقم أو بالعقر اللذين تعجز عن معالجته عقاقير الأولين والآخرين.

وهذا لا يعني أنّه لا توجد نصوص خرساء لا تنطق مهما حاولنا إنطاقها بكلّ ما أوتينا من أدوات ومعارف ليس لأنها شديدة الإلغاز أو التعميم، بل لأنّها خاوية، لم يشحنها أصحابها بالطاقات والذخائر. فتلك نصوص تولد ميّتة، لا تعمّر طويلا، وتبقى في الذاكرة ما دامت جعاجع الإعلام وأضواؤه مسلّطة عليها لكنْ بمجرّد أن يهدأ الضجيج الإعلامي وتطفأ أضواؤه تختفي ولا يبقى لها وجود إلاّ في غبار الرفوف

---

* كاتب وناقد من تونس.

والتّسيان.

I- آليات التحليل والتأليف:

ولمحلّل النّصوص أكثر من عين ينظر بها إلى كلّ وحدة من وحداته المعنويّة، فقرة كانت أو جملة، لفظة واحدة أو حرفا، أو علامة تنقيط لها وظيفة الإيحاء أو التعجب أو الاستفهام أو غير ذلك. وحدات تتفاوت حجما بحسب ما يمليه المعنى وتكامله، أو بحسب ما توحي به من وظائف وأبعاد، نفسيّة كانت أو فكريّة أو اجتماعيّة، أو كافة الأبعاد مجتمعة في بيت هو مفرد بصيغة الجمع، له جَرْس وإيقاع، ولفظ ومعنى، وإيحاء وبوْح بمكنون الذات أو بمكنون الفكر، وقد يكون نطقا بلسان واحد هو لسان الثقافة أو لسان النصوص الغائبة الحاضرة في النص.

وإنّ تفجير طاقات النص بهذه الصورة يحتاج بالطبع إلى عُدّة متعدّدة الروافد، وأدوات إجرائية تؤخذ من سائر المقاربات الأحاديّة، وممّا تراكم في الذاكرة الثقافية والمنهجيّة من سبل التّفكيك والتركيب، والمراوحة بين داخل النصّ وما يحفّ به من ظروف الإنشاء وطرائق التّعبير، وكذلك بين تجارب الحياة وتجارب الإبداع، وبين صور الواقع وابتكارات الخيال. وقد يتجاوز التحليل الغوصَ في حياة المجتمعات إلى الإغراق في مجاهل النفس، ومن رصد ثمرات الوعي إلى استشراف شعاب اللاوعي، وقد يراوح بين أبكار الأفكار ومواليد العُقد والمركّبات دون إسقاطها على النفوس السّليمة، أو بين دواعي التّمرّد وقيود الامتثال لمعهود القيم، ومرذول السّنن والعادات، ولا يغيبنّ عن الرصد ما انشدّ من النّصوص إلى التّقليد، وما تطلّع منها إلى التحديث، يريك إيّاه تشكيل للزمان فريد، تشظية أو تتابعا في غير خطوط أفقية، واستباقا واسترجاعا، وومضات ورائية وتسريعا، كما يريك إيّاه بناء للفضاء عجيب، تحسبه بعيدا وهو منك قريب، ورواة يعلمون الجهر وما يخفى، أو يلهثون وراء الحدث فلا يُعلمون إلاّ بقدر ما تعلمه الشخصيات، ولا يبوحون إلاّ بما به تبوح. ودعك من قولهم بموت الكاتب

فالكاتب حيّ يرزق ينفخ من روحه في النصّ فيحيا النصّ بحياته، ويتنفس بأنفاسه. إن هي إلاّ حيل وطرائق للإيهام بالواقع لا تخفى على ذي خبرة بممارسة النصوص وإنطاقها، وما ألسنة النصّ إلاّ من لسان الكاتب قُدَّتْ فَنَطَقَتْ، وما أصواته إلاّ صدى لصوته، وترجيع لنطقه ورؤيته ورؤاه، فهي منه استلّت، ومن ذاكرته ووجدانه وفكره نبعت، سليلة قراءاته ومشاهداته وسماعه الأنغامَ والأقوالَ، وتوقه الكبير إلى نسف الرداءة وإلى بناء قيم العدالة والحرّية والتّحديث.

ولمزيد توضيح القصد من ألسنة النص يمكن الانطلاق من نصّ قصير لمحمود المسعدي من «حديث العدد» ورد في كتابه «حدّث أبو هريرة قال...» يقول فيه:

ألا توقدونها حمراء ليس يردّها جان ولا إنس؟... ولم أزل بهم حتى رأينا الجبال من حضر موت والسّراة إلى طور سنا سارت وعلى رؤوسها السّحب وسبيلها فلق البرق. فاستدارت في السماء دويّا، وانشقّت وانفطرت فتطايرت قطعا كالرّعد كأنّها تريد السماء أن تجعلها أشلاء. ورجّت بنا الدنيا فإذا نحن كتائب وقد أزفّت بنا السّيوف زفّا وفضنا أمواجا مرعدة على الأنجاد والأغوار، وانتشرنا كالليل فوقعنا على الشّام، وأثرنا بتهامة نقعا، وأصبنا اليمن، وامتددنا إلى العروض، وعثنا حتّى تركناها دماء. وكدنا أن نطمس كلّ حيّ فلا نبقي ولا نذر.

ووجدت في الفعل كمثل سكرة الخمر، وحسبته من العدد وخصب الكثرة. (١)

وحديث العدد يتوسط مجموع الأحاديث فهو الثالث عشر من جملة اثنين وعشرين حديثا، فهو وسط بين حديث البعث الأول وما تضمّنه من يقظة الحسّ وما تبعه من الإقبال على نعم الدنيا، والحديث الأخير، حديث البعث الآخر، وما تضمّنه من تصعيد نحو ذات الحقّ وما سبقه من طلب الغيبة والحكمة وكلام عن الروح. فالتجربة الأولى الحسيّة تجربة فرديّة،

والتجربة الأخيرة الروحية تجربة فرديّة أيضا، وما بينهما تجربة مع الجماعة أو بلغة أخرى تجربة الحياة الاجتماعيّة أو العمل الجماعي، ونجدها في أربعة أحاديث متتالية: الحادي عشر، «حديث الطين» وفيه رؤيا أبي هريرة: جماعة تبني صروحا تريدها خالدة. وقد تضمن هذا الحديث الحلم بالبناء والفعل والخلود، الثاني عشر«حديث الكلب»، وفيه يصف أبو هريرة البشر بالوضاعة والحقارة والضعف، ولمّا يئس منهم تاه منفردا، الثالث عشر، «حديث العدد» وهو أيضا في تجربته مع الجماعة، والرابع عشر، «حديث الجماعة والوحشة»، وربما قلنا حديث الوحشة في الجماعة، أو حديث الجماعة المفضي إلى الوحشة، وفيه يفارق الجماعة أيضا ليأسه من عشرتهم. ثم يتحوّل بعدها إلى تجربة أخرى يصفها الراوي بقوله «وكان ذلك أوّل انحداره نحو نحبه».

وجاء كامل الحديث في شكل حوار بين كهلان وأبي هريرة. والمتكلّم في هذا النصّ هو أبو هريرة بضمير المتكلّم. فهو القطب الذي تدور عليه رحى الكلام. هو الفاعل والقائل. وقديما قال أحد الخلفاء لمّا أرتج عليه: «أنتم إلى خليفة فاعل أحوج منكم إلى خليفة قائل» وأبو هريرة جمع بين القول والفعل. وكلّ الأفعال تظهر من خلال رؤيته: فهو إذن الراوي والرائي أيضا. ولا عجب في ذلك فالكتاب بأكمله يحمل اسمه وقوله «حدث أبو هريرة قال...» أمّا المرويّ له فهو كهلان الذي تحوّل في بداية الحديث إلى راو ينقل كلام أبي هريرة. وكهلان رجل هامشيّ، قاطع طريق نجد تعريفا به في بداية «حديث الكلب» «وكان من صعاليك العرب وشداد لصوصها». ففيه من روح أبي هريرة شيء. ويمكن أن نضيف المرويّ عنهم، القوم الذين حرضهم أبو هريرة على الثورة فثاروا ثم انخذلوا فانقطع عنهم.

١- لسان الفنّ.

وأوّل ما يلاحظ في أسلوب هذا النصّ أنّه أسلوب إنشائي يقوم فضلا على الاستفهام الإنكاري «ألا توقدونها حمراء...؟» على الإيجاز والمجاز وخاصة الاستعارة والتشبيه. ففعل «أوقد» يوحي بالنار، والنار كناية على الثورة، إلاّ أنّ الكاتب اكتفى هنا بالصفة، واقتصر على اللون والحمرة لون النار ولون الدم أيضا وهو ما يتّضح في نهاية النصّ في قوله «حتى تركناها دماء»، ونار الغضب التي أشعلها أبو هريرة في نفوس القوم الأذلاء والمستكينين، الراضين باستبداد الأمير العُرُدِّ. كانت هذه نهاية الخطة التي حثهم فيها على رفض استغلال الأمير المستبدّ لجهودهم وحاول توعيتهم بوضعهم المتردّي في كلام مطوّل يدلّ على طول المدّة التي سبقت الاستجابة لدعوته، لخّصها في قوله: «ولم أزل بهم حتى رأينا الجبال» وهذه الصيغة نجدها في الشعر خاصة القائم بدوره على الإيحاء والإيجاز. في قول طرفة مثلا:

وما زال تشرابي الخمور ولذّتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلها
وأفردت إفراد البعير المعبّد

أو قول أبي نواس الدال على البطء واللطف:

ما زلت أستلّ روح الدن في لطف
وأستقي دمه من جوف مجروح
حتّى انثنيت ولي روحان في جسد
والدنّ مطروح جسما بلا روح

وخاصة في قول محي الدين بن عربي الدّال على طول الرحلة ومحطاتها الموصلة إلى نور ذات الحق فجأة:

«ما زال يولع بالأنوار حتى تجلّت له الأنوار»

أبو هريرة لا يكرّر ولا يلخص ما قام به من خطابة وإقناع وتحريض بل حذف ما يعبّر عن الاستجابة وانتقل مباشرة إلى نتيجتها «حتى رأينا الجبال... سارت» فالتحوّل هنا من القول إلى الفعل تحوّل مباشر وسريع يذكّر بالتركيب السينمائي الذي تحذف فيه مشاهد عديدة ويقع التحول من موضوع الحديث إلى إنجازه دون المرور بالاستجابة والاستعداد والتنظيم

وغيرها، والتحوّل إلى تصوير الحركة والسرعة اقتضى الإكثار من الأفعال وكلها منسوبة إلى الجبال «سارت - فاستدارت.. وانشقّت وانفطرت فتطايرت قطعا كالرعد كأنّها تريد السماء أن تجعلها أشلاء». فقد تجمّعت في الصورة عناصر الطبيعة الغاضبة: الجبال والسحب والبرق والسماء والرعد تحدث أصواتا مرعبة لخصتها كلمة «دويّا» ثم تتالت الأفعال الدالة على قوّة الفعل وسرعة الحركة والفاعل واحد: الجبال تسير لتسحق. وفي «السد» (لمحمود المسعدي أيضا) صورة شبيهة بهذه يوم انهار سدّ غيلان «ويظهر الجبل في ضوء البرق متضاحكا، قائم الصّدر، متهيّأ للتحرّك، وتتجاوب انفلاقات الرعد كدبدبة حوافر في السماء» وفي الصورة نفس العناصر الطبيعية، الجبل والبرق والسماء والرعد. ثم يأتي على لسان ميمونة كلام تستعمل فيه كلمة «أشلاء» المستعملة في هذا النص «السدّ أشلاء، السدّ أنقاض تساقط في الهاوية» (ص ١٤٨)، وقد سبق التمهيد للصورة في الإشارة الركحيّة بواسطة الجمع بين مختلف عناصرها «ويجتمع الماء والريح والبرق والجبال والرعد والظلمة والغيظ والنّقمة فإذا السماء بسحابها الأسود وَحَلٌ فيه فحم» (ص ١٤٧) فليس كالطبيعة الغاضبة لوصف الدمار والعنف وسرعة النّسق. ورواية حدث أبو هريرة قال... سابقة من حيث التأليف لكتاب السدّ حسب تصريح الكاتب. وبذلك فإنّه فصّل في الثاني ما ورد مجملا في الأوّل. إلاّ أنّ تحويلا أهمّ حدث لهذه الصورة في السدّ . فقد وردت فيه لوصف حدث وقع بالفعل إذ دمّر الجبل ما بناه غيلان. إلاّ أنّها في الكتاب الأول كانت مجرّد استعارة كبرى للكناية على الثورة. فالسرد في هذه الفقرة قسمان: الصورة والواقع، صورة الجبال الزاحفة على السّماء لتحويلها إلى أشلاء تعلوها السحب وتسير على هدي فلق البرق ليست إلاّ الكتائب الزاحفة على جهات الجزيرة العربية والشام، تصيبها بعنفها وتتركها دماء. «ورجّت بنا الدنيا فإذا نحن كتائب وقد أزفّت بنا السيوف زفّا...» وكلّ عنصر من عناصر الصورة المجازيّة الأولى يقابله عنصر في الصورة الحقيقية الثانية. فالجبال كتائب والسحب نقع يعلو الرؤوس، وفلق البرق لمعان السيوف والزوبعة بأكملها ثورة، تتشابهان في شدّة العنف، ونجد داخل كل من الصورتين تشابيه أخرى تستعمل فيها أدوات التشبيه. ففي الأولى تبدو الجبال في زحفها على السماء «كأنها تريد أن تجعلها أشلاء» «وقد تطايرت قطعا كالرعدس، وفي الثانية يشبّه انتشار الكتائب بانتشار الليل وهي تفيض «أمواجا مرعدة»، وكأنّ الاستعارات تفوق التشابيه كمًّا ووظائف لأنّ الواقع فيها يتماهى تماهيا تاما مع الصورة. فأوجه الشبه المتعلّقة بالكثرة والعنف وقوّة الأصوات وقتامة الألوان والسرعة وبث الرعب تتحوّل إلى غاية في حد ذاتها، فيجتمع لتركيب الصورة الصوت والضوء واللون والحركة لكن في شيء من التجريد والاقتصاد إذ يغلب على اللوحة بأكملها لونان فقط بياض لمعان السيوف وحمرة الدماء في إطار من السواد حالك لكنّه مائج.

وعندما تبلغ الثورة أقصاها عنفا وسرعة ودماء، يخفّ النّسق في السطر الأخير فتتحوّل الثورة إلى الشعور بالامتلاء، وبالنشوة التي تشبّه بنشوة الخمر، تفضي إلى شكّ في قوله «حسبته من العدد وخصب الكثرة»، وبذلك يبدأ النصّ بالفكر في السطر الأوّل ومعنى التحريض على التمرّد على الاستبداد، إلى الفعل في كامل الفقرة بقسميها المجازي والحقيقي، إلى الوجدان في السطر الأخير والشعور بالانتشاء ثم العودة إلى الفكر ثانية والتأمّل في علاقة الفرد بالجماعة، علاقة الواحد بالعدد. وبذلك تبدأ الحركة بطيئة لأنّها تقتصر على القول، خاتمة الخطبة، ثم يتسارع نسقها في الثورة، ثم تخفت من جديد عندما تتحوّل من الفعل إلى الوجدان والفكر.

أمّا بخصوص العلاقة بين الصورة الاستعارية وصورة الثورة الحقيقيّة فهي علاقة المشبه به بالمشبّه وقد سبقه. ففي الأولى مشهد ملغز، وفي الثانية فكّ اللغز وتفسيره. وهذا منتهى التشويق لشدّ الانتباه، فتفكيك الصورة يسبق تركيبها، وما كان مجازا يتحوّل

إلى حقيقة. كانت الصورة توحي بمشهد يوم الحشر في الآخرة فإذا التفسير يذكر الكتائب فيجعلها ثورة رجال في الدنيا. هل هول الحشر يبدأ في الحياة الدنيا؟

٢- لسان التاريخ.

إلاّ أن أسماء المواضع في كامل النصّ توحي بحدث تاريخي أقرب إلى الواقع. فقد وردت أسماء حضرموت والسّراة وطور سنا والشام وتهامة واليمن والعروض، وجميعها لا يخرج عن حدود الجزيرة العربية وما جاورها من بلاد الشام. وبذلك فنحن لم نخرج عن نطاق هذا الفضاء مكانا ولغة وثقافة وتاريخا. ولعلّ التعريف بأسماء هذه المواضع يفضي بنا إلى اعتبار هذا الاكتساح السريع كناية عن الفتوحات الاسلامية الأولى التي بدأت بتوحيد الجزيرة العربية وإدخال قبائلها في الأنحاء والأغوار في دين الله أفواجا. فتعداد المواضع يبدأ بقوله «من حضرموت والسّراة إلى طور سنا». فحضرموت توجد باليمن شرقيّ عدن. وقد فتحت صلحا لكنّها ارتدّت بعد وفاة الرسول فقاتلها أبو بكر سنة ١٢هـ. حسب ياقوت في معجم البلدان. والسّراة أيضا باليمن. ولم ير ياقوت ضرورة التعريف بها ففعل ابن منظور في لسان العرب في كثير من التعميم قائلا: سراة اليمن معروفة، ثم عاد إليها ثانية فقال إنّها جبل بناحية الطائف واستنجد بكلام لابن السكّيت يقول: «الطّور الجبل المشرف على عرفة ينقاد إلى صنعاء يقال له السّراة، فأوّله سراة ثقيف ثم سراة فهم...» وبذلك عدنا ثانية إلى جنوب الجزيرة العربية. أمّا «سينا»: فهو اسم موضع بالشام يضاف إليه «طور» فيقال طور سينا: وهو الجبل الذي كلّم الله تعالى عليه موسى بن عمران ونودي فيه، وهو كثير الشجر، وقد جاء اسم هذا الموضع مختلفا في القرآن: «طور سينين (والتين والزيتون وطور سينين) ومعناه المبارك في تفسير الجلالين وفي آية أخرى» طور سيناء «في سورة» المؤمنون «الآية ٢٠» وشجرة تخرج من طور سيناء «مع اختلاف في الرسم والنطق. وفي حديث العدد ورد الاسم برسم آخر يختلف عن الرسمين السابقين» طور سنا «بدون مدّ السين. ولم يذكر أي مصدر صحراء سيناء في مصر. وبذلك لا نخرج عن حدود الشام المذكورة في نهاية النصّ. وقد فتح طور سيناء في عهد الرسول سنة ٩ هـ صلحا.

وذكرت في النصّ أيضا تهامة والعروض. أمّا تهامة: فهي ما أصحر من اليمن إلى حدّ في باديتها، إلى مكّة. وفي تعريف الحجاز: ما حجز بين تهامة والعروض. وسمّيت تهامة لشدّة حرّها وركود ريحها. أمّا العروض فهي المدينة ومكّة واليمن وقد تضاف إليها الطائف والبحرين واليمامة، وإنّما سميّت تلك الناحية العروض لأنها معترضة في بلاد اليمن والعرب ما بين تخوم فارس إلى أقصى أرض اليمن مستطيلة مع ساحل البحر. ويعرف الخليل بن احمد العروض بأنّها الطريق في عرض الجبل، ومنها جاءت عروضه، طريقا أو طريقة في نظم الشعر. وهذه المواضع كلّها يختصرها أبو هريرة في قوله: «فضنا على الأنجاد والأغوار» أي ما ارتفع من الأرض وما انخفض.

فهذا الاجتياح لهذه المواضع في الجزيرة العربية والشام يذكّر بالفتوحات الاسلاميّة، وقد بدأت بنواحي الجزيرة ثم توسعت إلى الشام والعراق ومصر.

أفلا يكون أبو هريرة رمزا لمحمد نفسه وقد مرّ مثله بتجربة الحسّ ثم تجربة جماعة المهاجرين والأنصار وحرّض قومه على الثورة الشاملة وفتح بهم البلدان ثم كان له معراج كما كان لأبي هريرة في حديث البعث الآخر معراج؟ وقد تخلّى أبو هريرة عن زعامة القوم فارتدّوا كما ارتدّت حضرموت وغيرها بعد وفاة الرسول.

ثم ألا يكون لسان الثقافة الدينية مصداقا لهذا الرأي؟

٣- لسان الثقافة.

فالنص على قصره منجّم بالألفاظ والتعابير القرآنية تكاد تتجاوز نصفه، فهل نضيف إلى الإيجاز والمجاز الإعجاز؟ لكن أنّى لنصّ أدبيّ أن يبلغ مرتبة الإعجاز والإعجاز من خصائص القرآن وحده بصريح عبارات التحدّي والتعجيز في آي الذكر الحكيم: «قل

لئن اجتمعت الإنس والجنّ على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا «(الآية ٨٨ من سورة الإسراء). ومنذ السطر الأول من هذا النصّ نجد جزءا من هذه الآية: «ألا توقدونها حمراء ليس يردّها جان ولا إنس؟» واقترن ذكر الإنس والجنّ في القرآن بمعاني الكثرة والقوّة فضلا عن التحدّي والتعجيز «وحشر لسليمان جنوده من الإنس والجن» (الآية ١٧ من سورة النمل). وقد تصرف الكاتب في ترتيب الكلمتين فقدّم الجان على الإنس لمزيد التحريض على الثورة العارمة. وركّز الاستعارة في بداية النص على حركة الجبال كناية عن حركة كتائب المقاتلين، ونسب إليها السير قائلا «رأينا الجبال «...» سارت.. وعلى رؤوسها السّحب. «وهذه أيضا صورة قرآنية تكرّر ذكرها بصيغ مختلفة في عديد الآيات الدالّة خاصة على يوم الحشر» ويوم نسيّر الجبال وترى الأرض بارزة وحشرناهم. «(٤٧، سورة الكهف)» يوم تمور السماء مورا، وتسير الجبال سيرا (١٠، الطور) «وإذا الشمس كوّرت، وإذا النجوم انكدرت، وإذا الجبال سيّرت،» ... «علمت نفس ما أحضرت» (٣، التكوير). واستعملت صورة سير الجبال في القرآن أيضا لبيان قدرة بيانه على خلق المعجزات وإحياء الموتى: «ولو أنّ قرآنا سيّرت به الجبال، أو قطعت به الأرض، أو كلّم به الموتى» (٣١، الرعد). وقد سارت الجبال في «حديث العدد» مباشرة بعد خطبة أبي هريرة الملتهبة.

وفي وصفه لحركة الجبال يستعمل الراوي أفعالا قرآنية وردت في عديد الآيات: «فاستدارت في السماء دويّا وانشقّت وانفطرت فتطايرت قطعا كالرعد...» وفعلا «انفطر» و«انشقّ» ورد ذكرهما في سور «الانفطار» و«مريم» و«الشورى» منسوبيْن إلى السماء والأرض وليس إلى الجبال كما في «حديث العدد» «إذا السماء انفطرت وإذا الكواكب انتثرت» (١، الانفطار). «تكاد السماوات يتفطرن منه وتنشق الأرض» (٩٠، مريم) «تكاد السماوات يتفطرن من فوقهنّ». (٥، الشورى) وجاءت عبارة «فاطر السماوات والأرض» في آيات عدّة. ولا يخفى معنى يوم الحشر في الآية الأولى خاصة، والتعبير عن القدرة الإلهية في العبارة الأخيرة. ويقول أبو هريرة: «فوقعنا على الشام وأثرنا بتهامة نقعا» وهذا القول ينظر إلى الآية الكريمة: «فالمغيرات صبحا، فأثرن به نقعا». (٤، العاديات) ونلاحظ أنّ كلّ الآيات المذكورة هي آيات مكّية، ومعلوم أن السور المكية نزلت وقت الدّعوة قبل الهجرة والاستقرار في المدينة حيث نزلت سور التشريع وتنظيم حياة المدينة. أمّا السور المكية فمدارها على الترغيب والترهيب، لذلك اتّصفت بقوّة اللهجة والأسلوب الحماسيّ. وسورة العاديات بأكملها على هذا النسق السريع والقويّ «والعاديات ضبحا، فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا، فأثرن به نقعا، فوسطن به جمعا . إنّ الإنسان لربّه لكنود...» لكنّ معناها لا يتجاوز القسم بالعناصر المذكورة وخاصة منها الخيل المثيرة للنقع في ركضها وإغارتها. هل نضيف لفظة «فَلَق» التي اقترنت في حديث العدد بالبرق وضوئه بينما اقترنت في القرآن بالشّقّ والخلق وكذلك بالنور والبيان. وقد فسّرت الكلمة الواردة في الآية: ﴿قل أعوذ بربّ الفلق﴾. (١، الفلق) بأنها بيان الحقّ بعد إشكال، وبأنها بيان الصّبح، أو هي الصبح نفسه، وفَلَقَ الله الفجر: أبداه وأوضحه، لكنّ اسم الفاعل في قوله تعالى: ﴿إنّ الله فالق الحبّ والنّوى﴾ (٩٥، الأنعام) هو من فعل فلق فلقا أي شقّ، وكأنّ لفظ الفلْق اختصّ بالشقّ ولفظ الفلَق بالضوء. وهو أقرب إلى قول أبي هريرة في حديث العدد.

وبالعودة إلى «الاهداء» في صدارة كتاب حدث أبوهريرة قال... نفهم كثرة هذا التضمين والاقتباس من آي القرآن «إلى أبي رحمه الله، الذي رتّلت معه صباي على أنغام القرآن وترجيع الحديث...» وبهذا التصريح الذي يذكر فيه «ترجيع الحديث» نفهم أيضا تسميته فصول الكتاب «أحاديث» واختيار اسم أبي هريرة المحدث، وبناء كلّ حديث على سند ومتن مع تحقيق الأسانيد والعودة بها إلى منابعها أي إلى أصحاب أبي هريرة، أو صحابته إذا جازت الاستعارة.

فكهلان الذي روى كامل حديث العدد ونسب جلّه إلى أبي هريرة نفسه أنقذه من الموت عطشا وجوعا يوم اعتزل الناس وتاه في البريّة.

فهذا لسان الثقافة في جانبين منها هما القرآن والحديث، أراد المسعدي توظيفهما من باب «تأصيل الكيان» وإثبات الهويّة العربية الاسلاميّة وتمييزها عن ثقافة فرنسا المهيمنة التي عمدت إلى طمس هذه الهويّة لتكريس الاحتلال، فظهر من الكتاب التونسيين من يتصدّى لهذا الطمس عن طريق توظيف التراث واللغة. واللغة هويّة لو كانوا يعلمون.

٤- لسان الفكر.

ولا ندري إلى أيّ مدى يمكننا أن نربط هذه الثورة العارمة بالمرجعيّة التاريخية زمن كتابة الأحاديث بين الحربين العالميتين وزمن الاحتلال الفرنسي لتونس. فالكاتب يلحّ على الجانب الفلسفي العام والمنزع الوجوديّ، ويعتبر سيرة أبي هريرة مسيرة روحية نحو تحقيق كيانه والتّعبير عن ذاته. لكنّه لا ينفي البعد الظّرفيّ في تصريح له يؤكّد فيه استلهام مقاومة الاستعمار دون أن يلحّ على هذا المعنى كثيرا. وهو محقّ في عدم الإلحاح هذا لأنّ ما ورد في حديث العدد ليست له صلة واضحة بظروف سياسيّة مخصوصة، إنما الأمر قيم عامة أهمّها مقاومة الاستبداد والاستغلال في جميع أشكالهما، وخطبة أبي هريرة في القوم كان قد ركّزها على رفض الخنوع والاستكانة والثورة على الاستبداد مهما كان مصدره، وقد ذكر أنه أقبل على «أحياء أخرى ذليلة ومستكينة عليها أمير عُرُدٌّ مستبدّ» فصاح فيهم: «هاته الأرض نحن خلقناها، وهاته السماء نحن نصبنا عمادها فأقمناها، فهل ملكتم من خيراتها شيئا»؟ لقد قالوا عنكم: ليس لهم إلاّ جزلة من رغيف ولعبة تلهيهم كالصّبيان، وحجبوا الشمس وفيها لكم نور به تهتدون، وأمسكوا العيون وفيها لكم حياة «... » وقالوا: ما يولد منكم اليوم، إذا نأكل جهده ونمتصّ دمه، وما حرثتم اليوم، إلى أفواهنا من الساعة سنابله «...» ثم ألقوا لكم بعظام مقشرات هزال. فجثوتم على الركب تصلّون وقلتم: طاعة وحمدا يا أولي الأمر فينا، فحشروكم فألقوكم في الأصفاد، أفأنتم راضون؟ أما آن أن ترتفعوا إلى الشدّة والبأس؟ «(ص ١١٨) فهذا المشهد الاجتماعي قد يذكّر بأوضاع تونس زمن الكتابة والدعوة إلى المقاومة لكنه يذكّر أيضا بكل وضع شبيه به يكون فيه أمير مستبدّ يستأثر بجميع خيرات البلاد ويلهي شعبه «بلعبة تلهيهم كالصبيان» كما يقول أبو هريرة، فيقبل المهانة والضعف إلى أن يظهر من يحرّضه على الثورة فيثور.

إلاّ أنّ نهاية النص ونهاية الحديث تقوّض فكرة التضامن الذي بنيت عليه تلك الدّعوة، فيبدو الشعب غير مؤهّل للاستمرار في ثورته للقضاء على الاستبداد والاستغلال، فيخيّب ظنّ أبي هريرة فيه فيهجره قائلا لكهلان: «ارحمهم يا كهلان ولا تؤمن بهم» (ص ١٢١). وهذا مخالف لجميع الأفكار التقدمية التي بدأت تنتشر في العالم منذ ثورة اكتوبر ١٩١٧ في الاتحاد السوفياتي والتي أثرت في الفكر البشري تأثيرا عميقا وإن أجهضت بعد ذلك بكثير في الثمانينات. لكن يبدو أن الكاتب كان متشبّعا بأفكار من صنف آخر، تدعو إلى الفردانيّة في إطار فكر ليبرالي لا يؤمن بالجماعة والعمل الجماعي، بل يركّز على الذات وقضاياها.

٥- لسان الذات.

وإذا انطلقنا من مقدمة الكتاب أمكن لنا أن نربط هذه الشّعلة المتوقدة في هذا النصّ بذات الكاتب نفسه. فهو يفسّر تأليفه كتاب حدث أبو هريرة قال... بقوله: «وفاء حنين إلى الذّات الجوهر الفرد وتوليد للعشرة من معدن الوحشة» وبذلك يتأكّد لدينا حضور الكاتب في ما يكتب. فهو عن نفسه يعبّر، وعن مواجده ومواقفه يفصح، قد اشتقّ من ذاته شخصيّة سمّاها أبا هريرة، وحمّلها تجاربه وأحلامه، وحقائقه وأوهامه، في سنّ توقّد شعلة الشباب وبناء المستقبل، وقد كانت سنّه زمن كتابة الرواية دون الثلاثين عاما، فكان من الطبيعيّ أن يجعل بطله على تلك الصورة من الإقبال على نِعَم الدّنيا ولذائذ الحياة، و على ذلك التمرّد على الظلم والاستبداد وقد عرف صورا منهما زمن الحماية. وإنّ التّوق إلى التّحرّر والبناء يشترك فيه الكاتب وبطله

اشتراكهما في حبّ الحياة ومباهجها.

إلاّ أننا لا نجد تفسيرا لعدول أبي هريرة عن مسلك التمرّد والتّعاون مع الجماعة وكذلك عن مسلك التعلّق بمباهج الدّنيا إلى طلب الغيبة والسّير في طريق الاتحاد بذات الحقّ وتلبية نداء الروح. فقد أعرض أبو هريرة عن كلّ التجارب الحسيّة والعقليّة وصار يبحث عن مصير آخر أو بعث آخر مناقض للبعث الأوّل. وبذلك كفّ النص عن كونه لسان الذّات وتحوّل إلى ترجمان أشواق غريبة عن نفس الكاتب في الفترة التي كتب فيها روايته. فكأنّ تصعيد توقه إلى عالم الروح والألوهيّة ليس ثمرة معاناة ذاتية بقدر ما هو صدى لموارد ثقافية ومصادر أدبية صوفيّة بالأساس.

ورغم كلّ ذلك يبقى الإنتاج الأدبي لسان الذات في بعض مراحل العمر ثم ينفتح على تجارب الغير كما وردت في الكتب تغري الكاتب بطرافة مسيرتها وعمق معاناتها وبسعادة الوصول إلى منبع الأنوار وإلى أطايب المقام وجمال المقال.

٦-لسان التلقّي.

ولا ندري إلى أي مدى يفكّر الكاتب إذ يكتب في متلقّي أدبه، والأرجح على الظنّ أنّه لا وجود لمتقبّل ضمنيّ بالنّسبة إلى محمود المسعدي، فهو يكتب في ضوء مقاييس لغويّة وأدبيّة وفنّيّة حدّدها بنفسه لإرضاء نفسه قبل أن يفكّر في إرضاء قارئه ونيل إعجابه. ولو فعل لأنتج نصّا مشابها لما كان يكتب زمن التأليف في نهاية الثلاثينات من القرن العشرين، أي أدبا تقليديّا كلّ همّه محاكاة المقامات أو الأقاصيص الحديثة التي بدأت تنتشر في الثقافة التونسيّة في ذلك الوقت. لو فكّر في ذائقة قرّاء النصف الأول من القرن العشرين لكانت مؤلفاته شبيهة بمؤلفات بيرم التونسي وعلي الدوعاجي وزين العابدين السنوسي ومحمد العريبي ومحمد البشروش لكنّه اختلف عنهم جميعا وصاغ كتبه كما تصوّرها هو، إحياء لتراث سردي ولغوي عريق وانفتاحا على أشكال غربيّة مستحدثة. وفوق هذا وذاك ابتداعا لأسلوب شخصيّ متفرّد.

لكن غياب المتقبّل الضمني لا يمنع النص من أن يكون للمتقبّل الخارجي لسان يعبّر به عن ردود فعله إزاءه. وقد نطق لسان التلقّي بالكثير من الأحكام، بعضها يستسيغ ويستزيد، وبعضها الآخر يستنكر ما يراه غموضا – وهو ليس بغموض – وما يراه إسرافا في التّرميز والإلغاز – وهو ليس بإسراف –.

وقد تقبّلنا هذا النثر فوجدناه شعرا، فيه من خصائص الشعر إيحاء وصور وإيقاع قد يخلو منها العديد ممّا يصنّف في عداد الشعر، إيحاء بعوالم رحبة وأفكار أبكار، ومواجد مكثفة، وصور من عالم الطبيعة الثائرة ومختلف عناصرها، الجبال والبحار والسماء والأرضين، والبرق والرعد وشآبيب الأمطار، أمّا الإيقاع فلا وزن ينتظمه ولاقافية، إن هو إلاّ نغم تعزفه الكلمات على أوتار الحروف، يسمعك الصّوت ودويّه، ويريك الصور وحركاتها، وينطق الأشخاص بما يختلج في نفوسهم من إيقاع الوجد والثورة، والطمأنينة، وإيقاع الحركة والسكون، فكأن الكاتب ينصت إلى كلماته أو يقرؤها بصوت مسموع ثم يعدّلها بحسب ما تشكلّه من إيقاع وهو الذي خصّ «الإيقاع في النثر العربي» ببحث مستقلّ في كتاب.

لهذه الأسباب وغيرها يوم طرح السؤال: ما رواية القرن في تونس؟ أجاب لسان التّلقي دون أي تردّد: حدّث أبو هريرة قال...■

خواطر
فـي التعامـل مـع التـراث الأدبـي واللغـوي

عبد الرحمن ياغي *

– ليس هناك من تراث أدبي، أو موروث لغوي، امتد ثلاثين قرناً من الزمان أو يزيد على ذلك، وظل ينمو، ويتجدد، ويتطور، ويعلو ويهبط، ويزدهر وينكمش، وما زال كذلك حتى يومنا هذا، كالتراث الأدبي العربي أو الموروث اللغوي العربي.

وقد كانت هذه المئات الطويلة من السنين مصدر تفوق هذا التراث، وقد منحته الفرصة الكافية لكي يأخذ مكانه في التراث الإنساني، ولكي يكسب مذاقا معتقا في مسيرة التاريخ الحضاري؛ وقد أصبح له ملامحه الخاصة، وقيمته الخاصة، وبنيته الخاصة. ومع ذلك فقد حملته هذه السنين التي يجرها وراءه عبئا ثقيلا، وإن يكن قد أثبت للتاريخ أنه – بهذا العبء – مستقل دون سائر الأمم.

– هذا العمر المتصل للتراث جعل الأدب واللغة يتعاملان مع الزمان تعاملا وثيقا، بل تعاملا فذا؛ وجعل الأدب واللغة حريصين على أن يتواصل نبض الماضي في عروق الحاضر، وامتداد الحاضر يتواصل في عروق المستقبل. وكان لهذا التواصل في مفاصل الأزمنة أثر كبير قادر على تحويل الزمان من بعده التاريخي الساكن المجرد الظرفي إلى بعد متحرك فاعل مؤثر، أي إلى بعد اجتماعي انساني يتشابك ويتفاعل مع شبكة علاقات مكانية وانسانية، وبذلك يتجاوز الظرف الساكن إلى الفعل المؤثر.

ولكن . . . ولكن . . . ولكن . . . . لعلنا نذكر قولة (ابن رشيق القيرواني) حين بلغ الخمس والأربعين من عمره المليء بالتجارب:

إذا ما خففت كعهد الصبا
أبت ذلك الخمس والأربعونا
وما ثقلت كبرا وطأتي
ولكن أجر ورائي السنينا

فإذا وجدت الأمم الأخرى في تراثها الذي لم يتواصل طويلا، إذا وجدت فيه قدرة تمكنه من أن ينفر أو ينطلق خفيفا رشيقا متخلصا من أعباء الأثقال الطوال على كتفيه، إذا وجدت الأمم الأخرى ذلك فإن

* كاتب وناقد من الأردن.

الأمة العربية لم تجد الأمر متاحا لها على ذلك النحو، بل ظلت تجر وراءها السنينا.

فالانكليزي الذي يستثقل قراءة النصوص التي ورثها عن (تشوسر)، ويراها غريبة عجيبة تحتاج إلى نقل أو ترجمة جديدة إلى انكليزية اليوم، هذا الانكليزي غير معني كثيرا بالزمان الماضي البعيد، وليس عليه أن يجوس خلال تاريخه بأبعد من بضع مئات من السنين.

- من هنا نشأت لدى المثقفين العرب قضية القضايا . . كيف يتعاملون مع هذا التراث الذي شكل رؤية الأمة لواقعها الاجتماعي ولكائنات مملكة الكون وللكون نفسه، وشكل فكرها الذي انبثق عن رسالتها الإنسانية، ورسخ موقعها وأطلق مواقفها الناجمة عن صلتها بهذه الرسالة المقدسة، ومنح القيمة العليا للغة هذه الرسالة المقدسة، وبلغ أعلى مدى في عملية التصوير الفني في هذه الرسالة المقدسة!!

فهل يترك المثقفون العرب يومهم ويديرون له ظهورهم ويمضون إلى أمسهم البعيد، ويدخلون في دروبه ويحفرون في مناجمه ويبقون تحت الصخور والجبال داخل مناجمهم؟

أم يذهبون إلى أمسهم وقد أمسكوا بحبل يومهم، وحملوا معهم المشاعل التي يضيئون بها طريقهم، ومشوا في دروب الماضي ومناجمه لا ليبقوا فيه بل ليتخيروا المعدن الذي يحتاجونه في حياتهم، فيستخرجوه من منجمه، ويخلصوه مما علق به، وينقوه، وينتشلوه إلى دائرة الضوء الحديث، ويعرضوه على مصاهرهم، ويخضعوه لما وصلت إليه صناعاتهم الحديثة ومكاسبهم العلمية لينتفعوا به في حاضرهم؟!

- كل هذا يبدو لهم لأنهم يعلمون أن هناك أشياء وكائنات وناسا يموتون ولا يبقى منهم إلا آثارهم ومناهجهم وطرائق حياتهم وسلوكهم وروحهم ورؤيتهم ومواقفهم وتفكيرهم، حيث يصبح الإنسان حينئذ قضية، فإذا أرادوا الإبقاء على سيرة الإنسان الذي مضى، فليحملوا قضيته، وليمتدوا بها، وليتجاوزوا الموضع الذي وقفت عنده رؤية ذلك الإنسان الذي مات. وفي مجال التجاوز نورد ما جاء في كتاب «طبقات فحول الشعراء» صفحة ١٥:

«. . . وسمعت أبي يسأل يونس عن ابن أبي اسحق (الحضرمي) وعلمه، قال . .: هو والنحو سواء - أي هو الغاية . . . قال: فأين علمه من علم الناس اليوم؟ قال: لو كان في الناس اليوم من لا يعلم إلا علمه يومئذ، لضحك به . . ولو كان فيهم من له ذهنه ونفاذه، ونظر نظرهم، كان أعلم الناس!!»

وقياسا على هذا لو كان فينا الخليل بن أحمد مثلا بذهنه ونفاذه في علم العروض، ونظر نظر زماننا لكان أعلم الناس!! أما لو أنه اقتصر على علمه يومئذ كما كان عليه في عصره الماضي لضحك به!

فهل الإنسان العربي المثقف عاجز عن إدراك حقيقة الموت، وبذلك عاجز عن أن يتجاوزه إلى حركة الحياة؟! ومن هنا ظهرت في تراثنا هذه المواقف الرافضة لحقيقة الموت؟! والمواقف المدركة لها:

«. . من كان يعبد محمدا فإن محمدا قد مات!! ومن كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت!!»

إن الهلع والجزع والفجيعة وإنكار الموت والهرب من مواجهة الواقع لا تجدي على الإنسان شيئا.

ولعل موقف الناس، المبدعين والشعراء، من موت (عبد الناصر)، أن يكشف عن سلامة الموقف أو عن تهافت الموقف.

فالذين صرخوا معلنين أن (عبد الناصر) كان حلم الأمة في درب مستقبلها، وأنه جاء في أمة لا تستحقه!! مثل هذا الموقف يكشف عن خلل في التفكير، وعدم إدراك لحمل القضية التي مات في سبيلها بطلهم!! ومن هذا القبيل صيحة أحدهم: لو ماتت الأمة كلها وبقي عبد الناصر لكان أفضل!!

مثل هذه الانفعالات لا جدوى منها ولا تحمي ذكرى البطل ومكاسب البطل الذي هو قضية في حد ذاته، بل من اليسير على القوى التي ظفرت بمركز البطل بعد موته، من اليسير على هذه القوى أن تبدد كل المكاسب التي غرسها البطل في التربة العربية.

ومن هنا كان صوت القلة المبدعة الواعية هو الذي

أبقى على بعض تلك الغراس التي زرعها البطل وحماها. إن رؤية هذه القلة الواعية هي التي حافظت على الإنسان القضية المتمثل في البطل الميت.

هذه القلة الواعية رأت ما يلي في موت بطلها:

(نعيش معك

ونبني معك

نجوع ونعرى معك

وحين تموت

نحاول ألا نموت معك!)

- هذا الفرق في الموقفين وفي الموقعين وفي زاويتي الرؤية وفي الوعي والفكر والإبداع الأدبي أو الشعري أو الفني الذي تفجر وتشكل فيه الفكر؛ هذا الفرق هو الذي يحدد اتجاه السير ونوع العلاقة الجدلية بين البطل ومريديه!!

هذا الذي وقع بشأن الإنسان القضية هو الذي يقع مثله الآن مع النظر إلى التراث. إذا كنا على درجة من الوعي الثقافي فإننا (نعيش) مع التراث وبالتراث وفي عروق التراث، و(نبني) معه وبه وفيه و(نألم) حين تجيء الظروف فيختفي وهج التراث؛ وحين (يموت) بعض التراث رغما منا، ويختفي في شقوق الماضي، فإنا نحاول ألا نموت وألا نختفي معه!! والتراث كالإنسان فيه شيء يموت ويطويه الزمان، وفيه شيء كثير يظل يمت بصلة قوية إلى عصرنا.

- طول الحياة هذا الذي امتد وتواصل جعل تراثنا الأدبي وتراثنا اللغوي يتعرض كثيرا لمراحل من الأحداث تثريه حينا وتفقره حينا آخر، وتصيبه بتغيرات متنوعة جوهرية وخارجية:

حين كان الواقع العربي في الجاهلية قبل الإسلام قبليا، ذا نمط معيشي معين، وذا إيقاع حياتي خاص، تحرك الشاعر الجاهلي بإيقاع منتظم بسبب تلك الظروف الاجتماعية المعيشية الموضوعية وبوقوعه في تلك الشبكة من العلاقات، تحرك وابتدع لنفسه - نتيجة لعلاقته مع هذا الإيقاع الحياتي - ابتدع نمطا أو تشكيلا شعريا أو بنية شعرية خاصة، فكان المبدع الأول والمجترح الأول والصائغ الأول لهذه البنية الشعرية التي مضت بإيقاعها في إيقاع الحياة العربية طوال عصور أدبية متلاحقة.

ولا يستطيع مجادل أن ينكر على الحياة العربية تطورها ومرورها بأدوار حياتية متعددة طوال هذا العمر المديد، كما لا يستطيع أن يماري في حقيقة أن قاموس الشعر الإسلامي اختلف عن قاموس الشعر الجاهلي، والأموي عن الجاهلي والراشدي، وكذلك في العصور الأموية والعباسية وأوائل عصر النهضة والعصر الحديث، ولعله من أجل هذا تدرس تلك العصور لتخلق إحساسا لدى الدارسين بهذا التغير أو التطور، ذلك ناموس التطور الذي لا ينكره منكر!!

- غير أن التجديدات شيء والحداثة شيء آخر. إن التجديدات تحدث دون أن يتخلى المجددون عن الإيواء إلى ظل من سبقهم؛ أما الحداثة فنقلة نوعية تكاد تكون منقطعة في الظاهر عن ظل السابقين.

فإبن الحداد أو النجار الذي ينشأ مع والده في محددته، قد يجدد - بعد عمر طويل في ظل والده - قد يجدد بعض الشيء في محددة أبيه وفيما تنتجه المحددة. أما ابن الحداد الذي يتخصص في الهندسة الميكانيكية فهو ينتقل بمشغله بعد التخرج إلى حال غير الحال التي كانت عليها المحددة، ينتقل إلى إنشاء مصنع حدادة ينتج مواده الحديثة. فهل هذا المصنع الانتاجي يفزع الوالد الحداد أم يفرحه؟!

- تغيرت الحياة العربية، وتغير بها ومعها التراث الأدبي واللغوي، تغيرت بالنقلة من الطور الجاهلي إلى الطور الإسلامي، من الحياة القائمة على وحدة القبيلة إلى الحياة القائمة على الدولة الإسلامية الواسعة المتقدمة في ذلك الزمان، وبلغت الحياة الحضارية الإسلامية بالحياة العربية ذروتها. ثم جاءت ظروف وأحداث فأصابت الحياة العربية حالة من التفكك ونشأت الدويلات الإقليمية، وازدهر تراث كل إقليم وصب في التراث العربي الواسع، وتنوعت ألوان التراث واختلفت التشكيلات التراثية حسب ظروف كل إقليم.

حتى إذا جاء الغزو المغولي القبلي واجتاح الحياة العربية تغيرت شبكة الحياة وعلاقاتها وتغيرت

المعايير، ثم تعرضت الحياة العربية بعد أن أصابها الوهن إلى الغزو العثماني الذي أطمس الكثير من ألق التراث العربي وازدهاره.

ثم جاء الغزو الأوروبي بعد أن كان الغزو العثماني قد باعد بين العرب وبين ينابيع تراثهم بضع مئات من السنين، فصادفت الحياة العربية غزوا متقدما حضاريا صناعيا فنيا، فاصطدمت به في حالة ضعفها فسبب لها الكثير من الرؤى العكرة المضببة المضطربة. ونحن على علم بأن تراث الأمم سواء أكانت غازية أم مغزوة يحتوي على الشيء ونقيضه، وأنه يمكن أن يحصل من بعضه الضرر ويمكن أن يحصل من بعضه الثاني النفع، فليس هناك في التراث الأدبي واللغوي لدى أي أمة ما هو شر مطلق، ولا ما هو خير مطلق، بل يعتمد الأمر على المتضرر أو المنتفع.

ومع ذلك كله ظل الرصيد اللغوي والرصيد الأدبي معزوزا في الحياة العربية، ولكن جداول هذا الرصيد وسواقيه وقنواته تحتاج إلى تنقية وتنظيف وإزالة ما تراكم فيها على مر العصور المظلمة من ركام.

وكان هذا هو فضل الرواد في أوائل النهضة، حيث قفزوا عن حفر الظلام الذي ألم بالحياة العربية ومضوا إلى منابع اللغة في أيام ازدهارها ونقائها وبلغوا مخازن الذكريات والتجارب والثقافات في زهوها وتوهجها. وأخذوا يقيسون على أنماطها متجاوزين لمراحل الضعف والوهن، ومن هنا نشأت أهمية صنيعهم. ذهبوا إلى الأصول والثوابت – ولكل لغة في العالم أصول وثوابت تحتفظ بها – وإن تكن هذه الثوابت والأصول لا تمنع اللغة بحال من الأحوال من أن تأخذ نصيبها الوافي من النمو والتطور.

جاء البارودي ورفاقه أو وفريقه في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهالهم هذا التهافت في تشكيل القصيدة العربية على يد الإدكاوي والشبراوي والنجداوي ومن لف لفهم ومشى خلفهم، فقفز البارودي وفريقه عن هذا الهزال وهذا الانهيار وهذا الركام البغيض، وبلغ ينابيع التراث حين كان التراث في أوج ازدهاره وصفائه ونقائه، فأثار الدهشة والفرحة والابتهاج وظل الناس في نشوة وانفعال حول تلك الينابيع؛ لكنهم بفعل نشوتهم وانفعالهم الرومانسي كادوا ينسون طريق العودة لواقعهم وزمانهم وعصرهم، فظلت نشوتهم تقلد وتنتشي وتتأثر وتقتبس عن تلك الغدران فترة من الزمن ونشأت حول تلك الغدران مدارس الديوان ومدرسة ناجي ورفاقه، ومدرسة أبولو وأبي شادي ورفاقه، ومدرسة المهجر ورفاقها؛ إلى أن أطلت الحياة العربية على آفاق الحداثة والتحولات الحديثة والظروف الموضوعية المثيرة المشتعلة، فانتزعت من الإيقاع النغمي الموروث أصغر وحدة نغمية (التفعيلة) وشكلت منها بنيتها الشعرية الحديثة استجابة لواقع التحرر من مجموعة أشياء، لتتفرغ لقواعد أخرى وأصول جمالية أخرى أجدى وأنفع.

وليس في الإيقاع الموروث قداسة أو نجاسة، ولا يقاس هذا الإيقاع بميزان أخلاقي، ولسنا نتهيب إزاءه، وليس بالمقابل في الإيقاع الحديث نجاسة أو قداسة حتى نتردد في التعامل معه!

كل ما في الأمر أن بنية القصيدة لدى البارودي وشعراء أوائل النهضة كانت ثمرة عيش وإيقاع حياة لهما ظروفهما الموضوعية، بينما بنية القصيدة الحديثة لدى شعراء الحداثة جاءت ثمرة عيش وإيقاع حياة لهما ظروفهما المتطورة المتغيرة الموضوعية.

لقد أخذ البارودي معقده مع شعراء الينابيع الأولى بحكم ظروف الحياة، جلس إلى جانب امرئ القيس وابن أبي سلمى وأبي فراس والشريف الرضي والمتنبي وأضرابهم مقلدا حينا ومقتبسا حينا آخر ومشاركا في بعض الأحيان، ومن هنا قبلوه في حلقاتهم.

إن الأصول اللغوية والثوابت في جميع العصور تكاد تتشابه في مختلف القصائد. هي هي، لكن توظيف هذه الأصول وإعادة تشكيلها بحيث تكون ثمرة رؤية وموقع وموقف ووعي وأصول جمالية متطورة، أي البنية الفوقية، هذا التوظيف وإعادة البناء الفني هو الذي يكشف عن روح العصر.

ومنذ صدر عن الأعشى الكبير قوله:

- قل لأسماء أنجزي الميعادا

وانظري أن تزودي منك زادا

أو قوله:

- وكأس شربت على لذة

وأخرى تداويت منها بها

لكي يعلم الناس أني امرؤ

أتيت المعيشة من بابها

منذ ذلك الحين إلى أن قال البارودي:

- تأوب طيف من سميرة زائر

وما الطيف إلا ما تريه الخواطر

طوى سدفة الظلماء والليل ضارب

بأرواقه والنجم في الأفق حائر

إلى أن قال السياب:

- عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

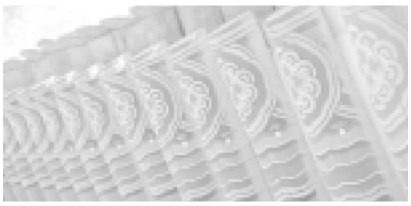
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

إلى أن قال درويش:

- في الشارع الخامس حياني . . بكى . . مال على السور الزجاجي، ولاصفصاف في نيويورك.

منذ ذلك الحين إلى زماننا الحاضر، والأصول اللغوية والثوابت اللغوية هي هي عربية الصوت والملامح، عربية الإيقاع والنغم، عربية العلاقات النحوية والنظام النحوي، عربية العلاقات الصرفية والنظام الصرفي، عربية العلاقات البلاغية والنظام البلاغي.

وليس هناك من أمة أخرى غير الأمة العربية تنتسب إليها هذه البنى؛ فلا تدعيها الأمة البريطانية ولا الأمة الفرنسية، ولا أحد غير العرب؛ فإلام كل هذا الخلف بين العرب أنفسهم بشأنها، وإلام هذي الضجة الكبرى حول ما يصيب بنية القصيدة من تنويع وتجديد وتحديث؟■



الإسلام والغرب ❖

مساهمة في بناء جدلية الاستيعاب والتجاوز

«حين نطرح على العالم العربي المفاضلة الرهيبة بين بقاء الإسلام والولاء للماضي من جهة وبين الانطلاق في طريق المستقبل والتجديد من جهة أخرى فإننا نحصره في جدلية البؤس».

كمال عبد اللطيف *

مدخل:

لا جدال في صعوبة الإحاطة بالقضايا النظرية والتاريخية التي تطرحها إشكالية العلاقة بين الإسلام والغرب وخاصة عندما ينتقل فيها الخطاب من مستوى رصد الوقائع والمعطيات التاريخية إلى مستوى بناء النظر وإنجاز المقاربات التأويلية.

وهناك أمر آخر ساهم بدوره في صعوبة هذا الموضوع، يتعلق بالكم الهائل من الكتابات التي تبلورت في هذا المجال، حيث أصبحنا أمام كثير من الأدبيات المتسمة بنماذج من التوصيفات المغلقة والأحكام الحدية المطلقة، وهو الأمر الذي ساعد في بروز إشكالات ومعارك نظرية عمقت وساهمت في تأجيج معارك تاريخية كنا نعتقد من منظور محدد أن الزمن تجاوزها، فعادت تحت تأثير هذه الكتابات إلى واجهة الأحداث محتلة صدارة التصورات الموجِّهة للتفكير في الموضوع.

ويبدو لنا من جهة أخرى أن مسألة العلاقة بين الإسلام والغرب قد ازدادت صعوبة وتعقدا أيضاً في السنوات الأخيرة بحكم المعطيات السياسية والتاريخية التي عملت على إعادتها إلى واجهة الصراع في المستوى العالمي.. نحن نشير هنا بالذات إلى القضايا التي يدور حولها الجدل في الآونة الأخيرة بعد الواقعة الكبرى التي لحقت بالولايات المتحدة الأمريكية فيما أصبح يعرف بأحداث ١١ سبتمبر وتداعياتها الحاصلة والمتواصلة الحصول في العالم.

ومن أجل المساهمة في تقليص حدة الصعوبات والعوائق المذكورة، والبرهنة في الآن نفسه على وجود تصورات لا علاقة بينها وبين التوصيفات التي ذكرنا نقدم في هذه الورقة محاولة تعنى بموضوع علاقة الإسلام بالغرب كما تبلور في الفكر المغاربي المعاصر، فقد قدمت الثقافة المغاربية في العقود الثلاثة المنصرمة من القرن الماضي جهدا نظريا نقديا متميزا في باب إعادة بناء موضوع العلاقة المذكورة.

ويبدو لنا في هذا السياق أن المقاربات الجزئية المعتمدة على معطيات نصية أو تاريخية محددة، يمكن

❖ قدم هذا البحث في ندوة، «الإسلام والغرب» التي نظمتها جمعية الثقافة العربية بلندن يومي- ٢٧، ٢٨ أكتوبر ٢٠٠٢.

* أستاذ الفلسفة والفكر العربي المعاصر ، كلية الآداب الرباط/ المغرب

أن تساهم بصورة أفضل في تطوير النظر إلى موضوعنا بما يسمح بتجنب المعالجات العامة، التي لا تعتمد في الأغلب الأعم على المعطيات العينية التي تسند فهمها للموضوع، بل تكتفي باستعادة المعاد من التوصيفات والأحكام القبلية العامة.

نتوقف في هذه الورقة أمام وجهة في الفكر لا يتم الالتفات إليها عادة عند التفكير في علاقة الإسلام بالغرب، فقد تواترت في الكتابات السائدة في الموضوع المعالجة القطعية التي تنطلق من وضع زاوية النظر السلفية أمام زوايا النظر المتغربة بصورة تقليدية، وذلك دون فحص ومراجعة لمختلف الاجتهادات والمواقف الفكرية التي حاولت وتحاول بناء موضوع العلاقة بين الإسلام والغرب من منظور تاريخي مختلف عن المنظورين السابقين، منظور دينامي منفتح على أسئلة مركبة ووقائع مركبة ومعقدة، ومتجه لترتيب معطيات العلاقة القائمة والممكنة بصورة نقدية وشاملة.

إننا نتجه في هذا العمل للتفكير في النصوص التي أنتج كل من عبد الله العروي وهشام جعيط ومحمد أركون ثم محمد عابد الجابري، وهم من أعلام الفكر العربي في المغرب العربي الكبير، وذلك لإبراز القيم والتصورات النظرية التي بلورت أعمالهم في موضوع العلاقة الملتبسة والمعقدة بين الإسلام كعقيدة وتاريخ وبين الغرب كثقافة وتاريخ.

قد يثير الاهتمام بموضوع العلاقة بين الإسلام والغرب في أعمال المفكرين الذين ذكرنا استغراب بعضهم، بحكم أن نصوصهم تتضمن انحيازاً نظرياً وتاريخياً لمكاسب الفكر المعاصر، وأن مواقفهم التاريخية والنظرية من قضايا الصراع القائمة بيننا وبين الغرب تحتمل أكثر من قراءة، إلا أننا نرى خلاف ذلك، ونعتقد أنه يجب العناية أكثر بالاختيارات الفكرية التي بلورت أعمالهم، لأنها تقدم تصورات مفيدة في مجال تجاوز التحليلات المقيدة بهواجس سياسية ظرفية، وهو الأمر الذي يسمح في أبسط الأحوال بتوزيع زوايا النظر من أجل فرز نظري أكثر موضوعية وأقرب إلى ممكنات التاريخ في تنوعها واختلافها، وحتى لا تظل وجهات نظر بعينها مهيمنة على المواقف السائدة في هذا الباب.

وما شجعنا على المضي في هذا العمل هو بالذات الإسهام الفكري لهؤلاء الباحثين الذي يندرج في كثير من جوانبه ضمن إشكالية الإسلام والغرب، التي تجد في سؤال البحث في كيفيات إشكالية تجاوز التأخر التاريخي في العالم الإسلامي إطارها المناسب، مع تركيز واضح ومكبّر على الفضاء العربي ضمن المحيط الإسلامي، إضافة إلى ذلك نلاحظ أن التصورات التي بنت أعمالهم أثناء تفكيرهم في الإشكالية المذكورة تجاوزت في نظرنا المتداول من الأفكار في هذا المجال، وعبرت عن إرادة معرفية تاريخية متجهة لتركيب تعقل وفهم أكثر تاريخية، وهو الأمر الذي ترتبت عنه معطيات نظرية يمكن أن تكون ناجعة، وخاصة عندما تتوفر إمكانية استثمار نتائجها وأبعادها في المدى المتوسط والبعيد وعلى أوسع نطاق ممكن.

هناك أمر آخر لا بد من توضحيه في موضوع عينة النصوص المقروءة والمبحوثة في علمنا هذا، يتعلق بالجامع النظري التاريخي الذي يجمعها، إنها تندرج في مجموعها ضمن خانة الفكر المغاربي التاريخي والنقدي، صحيح أن اختلافات عديدة قائمة بين منتجيها سواء في مجال الاهتمام الفكري المباشر، أو في أشكال المقاربة والمعالجة التي يتبعون لحظة إنجازهم لمشاريعهم الفكرية، إلا أن الجامع الذي ذكرنا يضع أعمالهم في إطار واحد متكامل، حيث تساهم مجتمعه في تعزيز جبهة الفكر النقدي في الثقافة المغاربية والفكر العربي المعاصر.

وإذا كنا نسلم بأن المشروع الفكري الذي يوحد أعمال هؤلاء المفكرين يندرج ضمن إطار التفكير في كيفيات تحديث المغرب ضمن فضاء جغرافي تاريخي أشمل، فضاء العالم العربي الإسلامي، فإن ما يترتب عن ذلك أن تفكيرهم في علاقة الإسلام بالغرب يطرح ضمن سياق الإشكال المذكور، إشكال المساهمة في غرس قيم الحداثة الشاملة في الثقافة والمجتمع، من

أجل تحقيق النهضة العربية وتجاوز مختلف مظاهر التأخر التاريخي السائدة.

إن التفكير في سؤال علاقة الغرب بالإسلام لا يتم في أعماله بصورة أكاديمية خالصة، وهو ليس تفكيراً موضوعياً محايداً، حيث يصعب تماماً في تصورنا التفكير في هذا الموضوع خارج إطار الملابسات التاريخية والسياسية التي ساهمت في بلورة ملامحه العامة، وهي ملابسات مقرونة كما نعرف بمظاهر الهيمنة السياسية والاقتصادية والثقافية.

صحيح أن هشام جعيط يخصص مصنفاً هاماً من مصنفاته للتفكير في العلاقة بين أوربا والإسلام (١٩٧٨)، وصحيح أيضاً أن العروي يرى في أول مصنفاته الايدولوجيا العربية المعاصرة (١٩٦٧) استحالة التفكير في واقع العالم العربي دون التفكير في الآخر، المحدَّد في النموذج الحضاري الغربي، وذلك أثناء فحصه لمرجعيات ممثلي الثقافة العربية فيما يسمى بعصر النهضة العربية، حيث نقف في تحليلاته على نماذج من المثقفين الذين يشتركون جميعاً في مواجهة الآخر المشخَّص في الغرب الأوروبي، يتعلق الأمر بالشيخ (محمد عبده) والسياسي (لطفي السيد) وداعية التقنية (سلامة موسى). إلا أن هذه الأعمال كانت تندرج ضمن أفق في البحث أشمل يتمركز كما قلنا في بحث كيفية تجاوز التأخر التاريخي العربي وبناء مشروع الحداثة العربية.

يتخذ التفكير في علاقة الإسلام بالغرب في أعمال محمد أركون ومحمد عابد الجابري مظهراً آخر يتجلى في التوجه النقدي الذي عنون به كل منهما مشروعه في البحث الفكري العام، فقد أطلق أركون على مشروعه بنقد العقل الإسلامي، وعنون الجابري مشروعه بنقد العقل العربي. ونحن نرى من خلال معاينتنا المتواصلة لمشروعيهما في كثير من تجلياتهما النصية، أن إسهاميهما النظري في العمق واحد، إنه مشروع نقد الذاكرة التراثية بمختلف حمولتها النظرية، ونقد آليات عملها المنهجية المؤسسة والموصولة بتاريخ تطور المعرفة والعلم كما حصلا في تاريخنا الوسيط في

قطاعات المعرفة المختلفة، وإلى يومنا هذا..

وما يجمع المشاريع الفكرية الأربعة كما قلنا آنفا، هو التفكير في العوامل المساعدة على تحقيق النهضة العربية، أي تحقيق ما يتيح للعالم العربي الإسلامي إمكانية استيعاب مختلف مظاهر الحداثة التي تشكل الملمح الأبرز في الأزمنة المعاصرة، وقد تأسست هذه المظاهر ضمن سياقٍ تاريخي مغاير، سياقٍ تاريخي لعب فيه الغرب الأوروبي دور الفاعل المؤسس ضمن إطار معطياتٍ تاريخية محددة، وحيث شكلت وتشكل مختلف مظاهر التقدم السائدة في العالم اليوم محصلةً تاريخية لجهوده الإرادية الواعية، والمحكومةِ في الوقت نفسه بمنطق التاريخ.

الفكر النقدي المغاربي في بناء جدلية الإستعاب والتجاوز

تحضر إذن في نصوص المفكرين الذين رجعنا إلى أعمالهم إشكالية الإسلام والغرب ضمن إشكالية أكبر وأوسع، هي إشكالية التفكير في سبل تجاوز التأخر التاريخي في المغرب وفي العالم العربي الإسلامي، لا تتأسس برفضٍ مسبق لتاريخ مُكَبَّلٍ بقيود عتيقة، كما أنها لا تتأسس بإعلان مشروع في التبعية الناسخة والمقلدة، إن التفكير المنجز في هذه الأعمال لا علاقة له بلغة البيانات السياسية الجازمة، إنه مشروع يعي صعوبة وتعقد المجال المفكر فيه، ويعي في الوقت نفسه تداخل مستوياته وتشابكها.

ولهذا السبب تنشأ في أعمالهم معطيات نظرية مركبة ومتناقضة، بهدف الإحاطة التاريخية بالموضوع، محاولةً بناء التصورات التي تتوخى المساهمة في توسيع دائرة الضوء في مجاهله، بالصورة التي تمكننا من تملكه المعرفي و بأقصى ما يمكن من تقليص حدة العناصر الذاتية، التي تغلب في العادة على طرائق مقاربتنا له.

تسمح لنا العناية بنصوصهم في هذا الموضوع بتجاوز المواقف الحدية المتخندقة، مواقف الرفض والقبول، حيث نواجه تركيباً نظرياً مُؤسساً انطلاقاً من أبحاث نظرية و تاريخية جديدة، إضافة إلى ذلك تساهم الشحنة النقدية المرتبطة بأبحاثهم بإضفاء

سمات محددة على نصوصهم، وذلك رغم الاختلافات العديدة الموجودة بين هذه النصوص، والتي تجعل العروي مثلاً أكثر حسماً من هشام جعيط، وتجعل الجابري أميل إلى بلورة منزع توفيقي من محمد أركون، موقف مطابق في تصور صاحبه لمقتضيات الشرط التاريخي المصاحب لعملية الفهم. لكن كل هذه الاختلافات لا تؤثر في نظرنا على مستوى الجهد الذي يبذله كل منهم، ضمن مجال اهتمامه وأبحاثه الخاصة.

استندت الجهود الفكرية المعتمدة كمنطلق للبحث والتفكير في هذه الورقة إلى معطيات تاريخية نظرية منهجية متعددة، كما استندت إلى منظور تاريخي فكري محدد، وعملت على بلورة جهد في الحوار التاريخي بين الذات في تحولاتها القائمة وبين الآخر والآخرين في جدلية حضورهم ووعيهم التاريخي المركب والمتناقض، وقد ترتب عن كل ذلك مقاربات عملت على تفكيك جملة من الكتابات المفقرة للفكر والروح والتاريخ. لهذا تعمل نصوصهم في نظرنا على تركيب تصورات أكثر تاريخية في موضوع علاقة الإسلام بالغرب، وهي تتميز بكونها لا تبتغي فصل المقال في الإشكالية المطروحة، قدر ما تتوخى بناء وإعادة بناء تصور أكثر دينامية لطبيعة العلاقة بينهما، تصورٍ يُمكِّن من تركيب مواقف نقدية خلاقة تروم بناء ما أطلقنا عليه جدلية الاستعاب والتجاوز، وقد تسمح بالمساهمة في تقليص درجة الخلاف الذي توحي به التسميات عندما توضع متقابلة في سياق شروط تاريخية محددة.

وإذا كنا نقر بوجود صعوبة في إنجاز تقديم عام ومفصل لأعمال كل منهم في موضوع علاقة الإسلام بالغرب، فقد لجأنا إلى طريقة أخرى في بناء وتقديم مواقفهم وتصوراتهم، يتعلق الأمر بالعودة إلى نصوصهم من خلال ثلاثة محاور كبرى، بدا لنا ونحن ننشئها أنها يمكن أن تساعدنا في الإمساك بالمفاتيح الكبرى لأعمالهم، كما بدا لنا أنها أقرب إلى روح المجهود الفكري المبذول في مؤلفاتهم.

نستعمل في هذه الورقة مفهوم التوتر التاريخي الموضوعي، كما نستعمل مفهوم التمثل النقدي والتاريخي للحاضر المركب، وكذا مفهوم التجاوز النقدي الخلاق، وكلها مفاهيم مركبة نؤسسها ونسندها بتصوراتٍ مستمدةٍ من المعالجات والمعطيات النظرية التي بلورتها جهود الباحثين الذين ذكرنا أسماءهم، وذلك بهدف تأسيس التصورات القاعدية لجدلية الاستيعاب والتجاوز، التي يتجه البحث كتركيبها اعتماداً على معطيات نصية محددة، ونعتقد أننا بهذه الطريقة قد نساهم في العمل على تخطي التقابلات الميكانيكية السهلة، التي اعتدنا الركون إليها لحظة التفكير في الزوج المفهومي: إسلام غرب.

١- التوتر التاريخي الموضوعي:

نستند في بناء دلالة هذا المحور ونحن نفكر في إشكالية العلاقة بين الإسلام والغرب في مصنفات الفكر المغاربي المعاصر إلى أعمال كل من هشام جعيط و عبد الله العروي بالدرجة الأولى، حيث يَبْرُزُ الطابع السيكولوجي والميتافيزيقي لمفهوم التوتر في أعمال هشام جعيط، مقابل الطابع التاريخي والاجتماعي للمفهوم نفسه في كتابات عبد الله العروي.

لقد بدا لنا التوتر في أعمالهما في صورة حالة نفسية تاريخية مركبة، إنه تعبير عن درجة من درجات فهم المفكرين لمآل التاريخ العربي خلال القرنين الماضيين، حيث يُقِرَّان معاً بواقع التأخر التاريخي العربي الإسلامي، ويقران في الآن عينه بأهمية المنجزات والمكاسب التي تحققت في التاريخ الغربي الحديث والمعاصر. لكن العروي بحس المؤرخ الملتزم بمبادئ الفكر الحديث ومقدمات النزعة التاريخانية، يرى أن إمكانية الخلاص والتجاوز ممكنة، بل إنه يرى في المثقف والسياسي الإطارين القادرين على تحقيق ما يهيئ السبل لتدارك أفعال ونتائج التأخر التاريخي الشامل. أما هشام جعيط فإنه قد يقبل كثيراً من مقدمات العروي وكيفيات تصوره لتجاوز حالة التأخر

التاريخي في المغرب وفي العالم العربي والعالم الإسلامي، إلا أنه لا يستكين كلية لتصور الممكن التاريخي المفترض والمتصور في قالب نظري مجرد، فحال التأخر التاريخي الشامل في المجتمعات العربية الإسلامية كما فهمها، لا يمكن أن تستوعبها صيغ الحلول المفتَرَضَة والمتصورة في كتابات العروي انطلاقاً من اختيارات فكرية سياسية محددة. لهذا السبب تمتلئ نصوصه ببعض التصورات والصيغ القولية التي يمتزج فيها السيكولوجي بالميتافيزيقي، وهذا الأمر يعني أولاً وقبل كل شيء أننا أمام محاولة في تشخيص أعمق للوجدان التاريخي لأمة عصف بها الزمان ضمن دائرة صيرورية تاريخية معقدة، لدرجة أنه لم يعد ممكناً في نظره الادعاء أنها تخضع لنظام محدد في التاريخ وبصورة مغلقة.

وبحكم أن العروي يغلِّب في تحليله للفكر و للمجتمع العربي آليات الفهم والتعقل الموضوعية التاريخية والسياسية، المتجهة لمقاومة أحوال ومظاهر التأخر التاريخي، فإنه ينظر إلى الإسلام بطريقة وضعية، ولا يريد أن يتخلى عن التفكير فيه وفي نوعية حضوره الرمزي والتاريخي خارج دائرة الموقف من الحضور الديني كما تمفصل في التاريخ العام لإنسانية أنتجت مقدسها بأنماط مختلفة، وعملت على ترتيب نوعيات حضوره في واقعها بصيغ مختلفة ومتنوعة، أن سقف نظره دائما هو العياني التاريخي، الذي حدد وما فتئ يحدد مصير التصورات الدينية في علاقاتها بأشكال الحياة العقلية والوجدانية الأخرى التي مارسها ويمارسها البشر في التاريخ.

أما نظرته للغرب وللمشروع التاريخي الغربي فقد تشكلت بآليات التفكير التاريخي نفسها، حيث عمل في مصنفاته على إنتاج خطاب دفاعي عن الحداثة والتحديث، خطاب يدعو العرب إلى التعلم من مكاسب الفكر الغربي المعاصر. إنه لا يخلط بين المستويات ولا ينظر إلى منجزات التاريخ المعاصر باعتبارها ملكاً خاصاً بالغرب الأوربي، رغم أن هذا الأخير يعد صاحب المبادرة التاريخية الحضارية في القرون الثلاثة الماضية، إنه يعي جيداً وذلك بحكم تكوينه التاريخي أن العداء الحاصل بيننا وبين الغرب تتحكم فيه مصالحنا المتناقضة، لكنه يعي في الوقت نفسه أن معركتنا السياسية مع الغرب لا ينبغي أن تجعلنا نغفل أهمية المشروع الحضاري الغربي في كليته وشموليته، وفي المنجزات المادية والرمزية التي شكلت وما فتئت تتشكل في إطاره بمختلف إيجابياتها وسلبياتها.

فلا يمكن أن نواجه الغرب في صرا عات المصالح القائمة بيننا وبينه في الحاضر والماضي، ونغفل ضرورة استيعاب مكاسبه التاريخية وعلى جميع الأصعدة والمستويات، إنه يعتقد أن هذا الاستيعاب يتيح لنا انخراطاً أفضل في العالم وفي التاريخ.

لا يتصور العروي إمكانية تجاوز مظاهر التأخر في فكرنا وواقعنا دون تواصل قوي مع الآخر، مثلما أنه لم يعد بإمكاننا أن نفكر منذ القرن ١٩ في ذاتنا وفي العالم، خارج نظام القيم العالمية في مجالات المعرفة والعلم كما تولدت في القرون الثلاثة الماضية.

إن هذا الأمر يدفع العروي لإعلان ضرورة القيام بقطعية كلية مع نظام في الفكر ونظام في الوجود غريب عن روح الأزمنة الحديثة، نظام يندرج في ثقافة ما قبل الحداثة (الثقافة الإسلامية التقليدية).

ليست الذات في كتابات العروي هوية دائرية مغلقة ومكتملة، فالذات العربية التاريخية مفتوحة على أزمة لا حصر لها، وهي اليوم مفتوحة في معارك أزمنتها الجديدة المتمثلة في مظاهر تأخرها المتجذرة وعوائق نهضتنا المحاصرة، ومعاركها مع الآخر و الآخرين في أوروبا وخارج أوروبا.. أمام هذه العوائق والقيود والمعارك، تقف الذات لتواجه مصيرها، وتعيد تركيب ذاتها بأشكال وصور متعددة، والإسلام باعتباره مكوناً مركزياً من مكونات تشكل الذات لا يمكن أن يفهم خارج هذا التصور. ولهذا السبب يعتبر العروي أن الذات لن تتمكن من إنجاز مشروعها في القطعية والتجاوز والإبداع، دون اتخاذ مواقف واضحة من التراث والتاريخ واللغة، مواقف تستند إلى أوليات الفكر التاريخي ومقدمات التاريخانية. للتمكن من بلوغ

عتبة الحداثة بإعادة تأسيسها وإبداعها في ضوء معطيات ومكاسب الحضارة السائدة، مكاسب الفكر والتاريخ المعاصرين.

لا يعني هذا أن العروي مجرد مثقف متغرب وتغريبي رغم أنه لا يتحرج من مثل هذا النعت ومرادفاته. وقد بلغ به الأمر في هذا الباب درجة قبول أن ينعت مرحلياً بالمثقف التابع، إنه في نظرنا يتجاوز نمطية الدعوة التغريبية كما تبلورت في الأدبيات السياسية العربية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ليتجه صوب مجال التأصيل الفكري، أي صوب مجال إيداع آخرِ الذات، هذا الآخر الذي لم يعد آخراً مطلقاً، بل إنه أصبح بفعل عوامل التاريخ عنصراً قائماً في الذات، رغم نكراننا وتنكرنا له، وعدم اعترافنا بالتحولات التي اعترت وما فتئت تعتري ذاتنا في التاريخ.

يتراوح وضوح الصورة والتصور في أعمال جعيط في معالجته لموضوعنا بين عتبتين اثنتين، عتبة الاختيار النظري السياسي التاريخي، وعتبة التأمل المفتوح على مجال التفكير الذي يروم الإمساك بالموضوعات المفكر فيها، في عمقها الجامع بين التاريخي وما يتجاوزه، لهذا السبب ينظر إلى الإسلام بعين وضعية وتاريخية، حيث يلتقي مع العروي في بعض مستويات الفهم والتحليل، لكنه يفكر فيه أحياناً بلغة المتصوفة وشطحاتهم. وقد يرى بعضهم في المعطى المتضمن في بعض أعماله نوعاً من التناقض، لكننا نرى أنه يعكس أولاً وقبل كل شيء لحظة تمزق وقلق، وهو يعكس أيضاً محاولة جزئية وعميقة للإمساك بحقيقة الإسلام في تركيبها المعقد والمتشابك.

ينتقد جعيط التصور السلفي للتاريخ، ويرفض المنظور الغوغائي لحركات الإسلام السياسي «والصحوة الإسلامية»، لكنه يحفظ للإسلام وللذاكرة الإسلامية امتياز التعبير العميق عن جوانب من مكونات الذات التاريخية للإنسان، مساعي البشر الساعين لتعقل ذواتهم في التاريخ، ووعي مصيرهم في زمانيته المفتوحة على الأبدية، والموجَّهة في الوقت نفسه بفعل ومفعولات الموت والعدم.

إنه يقبل مثل العروي مكاسب معركة حضور المقدس في التاريخ، التاريخ الأوروبي الحديث والمعاصر، يقبل مكاسب ومنجزات معركة الكنيسة والدولة في التاريخ الحديث والمعاصر، لكنه لا ينسى أيضاً أن المقدس مازال يشكل جزءاً من التاريخ الرمزي والثقافي والوجودي لإنسانية تواصل التفكير الشامل في مصيرها، ولهذا السبب تكشف نصوصه عن دفاع قوي عن العلمنة في صيغتها الحاصلة في التاريخ الذي تحقق بجوارنا في أوروبا وفي مناطق أخرى من العالم، لكنه ينظر كما قلنا آنفاً بعين تقدير خاصة للظاهرة الإسلامية في التاريخ باعتبارها مكوناً وجدانياً من مكونات الذاكرة العربية الإسلامية، وبحكم الاستمرارية التاريخية التي منحت هذه الظاهرة وما زالت تمنحها امتياز بناء تصورٍ ومتخيلٍ مُساعد على تحقيق فهم معين للعالم في أبعاده التي تعلو على التاريخ قدر ارتباطها به.

ولأن نصوص جعيط لا تتجه للتفكير في إشكالية العلاقة بين الإسلام والغرب في دائرة التفكير في التأخر التاريخي العربي من زاوية نظر سياسية خالصة، لا يكتفي مثل العروي ببناء اقتراحات وتقديم حلول عملية مباشرة وحاسمة في موضوع البحث في سبل تجاوز مظاهر التأخر وتبعاته، بل إنه يتوخي أيضاً في أعماله تركيب تصورات شمولية تتداخل فيها لغات متعددة، وبناء على ذلك تَحَدَّثْنا ونتحدث عن التوتر والتناقض في نصوصه وفي نظرته للقضايا العربية.

يبلغ التناقض مداه في إيقاع الكتابة، في المفردات والجمل العارضة والأحكام القطعية والقوية، التي لا نجدها بالعنفوان نفسه في كتابات العروي. إن نص جعيط يستوعب التوتر في ملفوظاته وفي إيحاءات ما يكتب، وتبلغ درجات معاناته في الكتابة مقامات عالية، مقامات تعكس في بعض إشاراتها كثيراً من مظاهر التمزق التاريخي في واقعنا وفي علاقاتنا بالآخرين.

ينطبق الأمر نفسه على كيفيات نظره للغرب ولأوربا والعالم المغربي، إنه يعمل على إبراز ملامح

التمركز الثقافي الأوروبي في النظرة الغربية إلى الآخرين، وينتقد هذا التمركز بعنف مشيراً إلى جهل الغرب بتواريخ غير الأوروبيين.

لكنه عند قيامه بتصحيح الرؤية الأوروبية لتاريخنا القومي، يسلم بأهمية المكاسب والمنجزات الحضارية الغربية، ويقر بأهميتها في الحاضر والمستقبل العربي، حيث تتيح المكاسب الفلسفية والمنهجية والتقنية التي تبلورت في المشروع الحضاري المعاصر معرفة جيدة بالذات في صيرورتها التاريخية المتشعبة.

لا يمكن إذن اعتبار الزوج المفهومي إسلام غرب بمثابة زوج قابلٍ لتركيب صورٍ وتصورات مغلقة وثابته، وليس من السهل الركون فيه إلى تصور كيفما كانت درجة رجحانه النظري والتاريخي، فالمفهومان يحيلان إلى دوائر دلالية متعددة مركبة ومتناقضة، ولهذا يُغلِّب جعيط في تصوره لكل من المفهومين وتصوراته المتعلقة بالعلاقة بينهما آلية الفهم المتوتر. ويعكس التوتر في فهمه وتعلقه درجة من درجات صعوبة الإحاطة بالمجال المفكر فيه، كما يعكس تعقد المجال، ويوضح نواقص وثغرات التصورات التي تكتفي بمفاهيم التنافر والتجاهل المتبادلة.

أما مستوى التوتر في أعمال العروي فإنه يختفي في النهاية ويتقلص بحكم ركون هذا الأخير إلى قناعات فكرية سياسية تهبه إمكانية تعليق درجة التوتر في مستوى التصور، وذلك بدفاعه عن ضرورة التصالح مع الذات ومع العالم، أي بدفاعه عن لزوم وحتمية التأورب.

عندما نقرأ أطروحة العروي في موضوع الإسلام والغرب من زاوية التفكير في التحديث الثقافي في المغرب وفي العالم العربي، نستطيع إنجاز إدراك أفضل لمحتواها كما نستطيع تبين الملامح العامة لاختياراته السياسية التاريخية، ومشروعه في النهوض الوطني والقومي.

وفي هذا السياق نفهم سجالا ته ومجادلاته النقدية مع ممثلي الإيديولوجية العربية المعاصرة، وممثلي النخبة السياسية في العالم العربي، حيث تتقاطع المواقف وتتكامل، مدافعة عن اختيار القطع مع قيود الماضي، لمصلحة انخراط حتمي في تمثل مكاسب الحاضر والمستقبل، مكاسب التاريخ المعاصر التي ساهم النموذج الحضاري الغربي في بنائها بكثير من القوة والإبداع.

يستعمل العروي إذن كبديل لإشكالية العلاقة بين الإسلام والغرب مفهومي التصالح مع الذات ومع الكوني، ويعني المفهوم الأول في كتابته التسليم التاريخي بالمآل الراهن في العالم العربي، التسليم بواقع التأخر القائم، والعمل على الانطلاق في تركيب ما يسمح بتجاوزه.

يتضمن التصالح مع الذات اعترافاً موضوعياً للمصير التاريخي في زمانيته الموصولة بأزمته أخرى، وهو الخطوة الأولى التي يترتب عنها الوعي المطابق، الوعي الذي يستوعب في منظور العروي التاريخاني، الإيمان بقدرة الذات الجماعية على تخطي مظاهر الخلل والعَطلِ الحاصلةِ في التاريخ بفعل عوامل تاريخية.

لكن التصالح مع الذات لا يتم إلا بإنجاز ما يسميه العروي في «الايديولوجيه العربية المعاصرة» التصالح مع الكوني، والكوني تجربة في التاريخ، نموذج آخر في الفكر وفي المجتمع ينبغي الاعتراف به وبمنجزاته، والعمل على استيعاب كل عناصر القوة في هذه المنجزات، في أفق التفكير في إعادة بنائها يتجاوزها.

يتعلق الأمر بالنموذج الحضاري المعاصر، نموذج الحضارة الغربية كأفق في التاريخ لا يمكن إغفال منجزاته، كما لا يمكن إغفال الأدوار التي قام وما زال يقوم به في الحاضر وعلى جميع الأصعدة والمستويات، سواء داخل دائرته الجغرافية أو خارجها، حيث يمكن الحديث دون حرج، عن تأورب أمريكا وآسيا، وتأورب باقي القارات والجغرافيات بدرجات متفاوتة.

أما هشام جعيط فإنه يكتشف عودة الطوبى

الإسلامية إلى فضاء الفكر العربي المعاصر، وذلك بعد فشل بعض تيارات الفكر القومي، وهذا الأمر يدفعه إلى التفكير في أن معركة الذات مع ذاتها لا تزال متواصلة، وأن درجة انخراط الذات واستيعابها لمكاسب العصر تدعو إلى مضاعفة الجهود، لتدارك مظاهر التأخر السائدة، ولهذا يعكس التوتر في أعماله إشارة دالة على استمرار جدلية الصراع المتواصلة في تاريخنا، الصراع بين الإسلام والحداثة في صورهما وأبعادهما المختلفة.

٢- التمثل النقدي والتاريخي للحاضر المركب:

شخَّصنا في الفقرات السابقة بعض مظاهر التوتر في أعمال العروي وجعيط لحظة تفكيرهما في موضوع العلاقة بين الإسلام والغرب، وسمح لنا هذا التشخيص بالوقوف على نوعية جهدهما الفكري في مستوياته النقدية والتاريخية، التي لا تكتفي ببناء خطابات الانحياز السهل لموقف دون آخر أو لتصور دون آخر، في موضوع ممكنات العلاقة بين الإسلام والغرب كما تجسدت وما فتئت تتجسد في الواقع وفي الفكر العربي اليوم.

إلا أن الأمر الأساس في السياق، هو أن التوتر سمة لا تعكس كل ملامح ومعطيات التصورات التي تبلورت في الفكر المغاربي في موضوع إشكاليتنا، ذلك أن ملامح التوتر في هذا الفكر تعبر عن عمق المعاناة وعنفوانها. لكن المفكرين الذين شخصوا مظاهر من هذه المعاناة لا يكتفون في كتابتهم بالإستكانة المنفعلة لمظاهر تحول جارفة، مظاهر تحول تتحكم فيها عوامل متصارعة ومتناقضة، لهذا تتجه أعمالهم في الآن نفسه لبلورة اختيارات جديدة بهدف تقليص حدة التوتر، إن لم يكن بهدف المساهمة في رفعه، حيث يفسح المجال مجدداً لبناء أفق آخر في التاريخ..

وسنقدم في هذا المحور نماذج من كيفيات تصور العلاقة بين الإسلام الذي يحيل في هذه الكتابات إلى الذات في حاضرها الموصول ببنيات ذهنية نصية تاريخية محددة، وبين العالم الموشوم اليوم بمكاسب المشروع الحضاري الغربي المتواصلة والمتنامية، وسنتوقف للقيام بذلك أمام بعض معطيات المشروع الفكري النقدي المنجز من طرف محمد أركون ومحمد عابد الجابري على سبيل الإشارة والتمثيل.

إذا كان مشروع نقد العقل العربي الإسلامي في أعمال المفكرين المذكورين ينصب بالدرجة الأولى على مجال القارة التراثية، ويتجه لتفكيك الذاكرة التراثية والعقل التراثي وآليات عملهما التي لا تزال مهيمنة على مجال الفكر العربي الإسلامي المعاصر، فإننا نفهم هذه المسألة في سياق أعم، سياق التفكير في مشروع النهوض الذاتي واكتساب مؤهلات القوة والتقدم في التاريخ. ومعنى هذا أن العناية بنقد آليات عمل العقل الإسلامي، ونقد الظاهرة الإسلامية والحدث الإسلامي بلغة أركون يعني ترتيب ملامح مدخل من المداخل المساعدة على إعادة بناء الذات بإعادة فهم الظاهرة الإسلامية في مختلف تجلياتها وأبعادها، إضافة إلى ذلك نلاحظ أن اندراج هذا البناء ضمن أفق مشروع في النقد، يعني أننا نكتشف في أعمال هذين المفكرين إرادة لتجاوز القراءة التمجيدية للذات ولتراثها.

لكن كيف يمكن إعادة بناء مكون مركزي من مكونات الذات في صيرورتها التاريخية؟ كيف يمكن نقد العقل العربي الإسلامي بمعيار البحث في تمهيد الطريق وتعبيدها لتسهيل إمكانية بلوغ مستلزمات القوة والتقدم؟

يستلهم كل من الجابري وأركون مقدمات ومفاهيم وفرضيات العلوم الإنسانية، وهما يُصوِّبان نظرهما نحو تجليات الظاهرة التراثية، ومعنى هذا أنهما يوظفان مكاسب الفكر الفلسفي المعاصر لمقاربة الإسلام في تاريخيته الحية، وفي نصيته الموصولة بأسئلة المجتمع وقضاياه. إنهما يعملان بكثير من الحماس النظري على بلورة النتائج التي تستبعد الاكتفاء بالتغني بأمجاد الإسلام، من أجل المساهمة في تعديل نظرتنا المتخيلة لمكونات ذاتنا التاريخية.

يشير مدخل المقاربة هنا إلى إرادة في النقد الذاتي تضع الذات التراثية على محك النقد، مستخدمةً

الآليات المنهجية الجديدة التي تمنحنا الوسائل والأدوات المناسبة لكشف وتفكيك مختلف مستويات ومظاهر الظاهرة الإسلامية.

يقرأ الجابري المدونات والمتون التراثية، ويكتب مُشرِّحاً ومنتقداً آليات الفكر والتفكير العربي الإسلامي، معتبراً بأن معركة التأخر الثقافي في مجتمعاتنا تقتضي مواجهة جبهة الذهنيات المتخشبة والمتصلبة، وذلك باستعمال المبضع النقدي، من أجل المساهمة في تفتيت نواتها الصلبة المتمثلة في الآليات الموروثة في فكرنا، هذه الآليات المبنية أو المستعارة من أزمنة لا علاقة لها بحاضرنا ومستقبلنا في تغيرهما المتواصل...

وإذا كتبت نصوص المفاهيم (الحرية، الدولة، التاريخ، العقل) التي بلورت جهود العروي الفلسفية في كشف مفارقات الفكر العربي المعاصر، وفي كشف محدوديته أثناء مواجهته لأسئلة السياسة والفكر والفلسفة في العلم المعاصر، إذا كانت هذه النصوص تروم بطريقتها الخاصة إنجاز نوع من الدفاع النظري على لزوم الاستفادة الواعية من مكاسب العصر وعلى مختلف الأصعدة والمستويات، فإن أعمال الجابري قد اختارت طريقاً آخر في البحث، طريقاً اتخذ وجهةً تروم كما قلنا فحص آليات عمل العقل التراثي ومحاولةِ حصرها بتعيينها، للتمكن في نهاية المطاف من محاصرة استمرار حضورها في فكرنا المعاصر.

إن بحث الجابري في القارة التراثية لا يندرج ضمن البحث التراثي التقليدي، إنه يشتغل في الجبهة التراثية ليعلن أولاً أن المجال التراثي ذاكرة جماعية، وهو ذاكرة لا يحق لأحد التفرد باحتكارها واحتكار رأسمالها الرمزي والتاريخي، إنها ذاكرة للجميع، ومن حق الجميع أن يرتبوا نوعية علاقاتهم بمنتوجها وآليات إنتاجها، بالشكل الذي يناسب اهتماماتهم واختياراتهم الفكرية العامة، ويناسب في الوقت نفسه طموحهم التاريخي المتجه صوب المستقبل.

وهو من جهة أخرى يشتغل على التراث بهدف إنجاز مشروع في الحداثة الفكرية في العالم العربي، مشروع لا يقطع تماماً ولا كلية مع تراث الماضي، وفي هذه النقطة بالذات يختار الجابري منحى محدداً في مقاربة سؤال التراث في الفكر العربي المعاصر.

لقد فشلت في نظره مشاريع النهوض السياسية الثقافية العربية في القرن التاسع عشر وخلال العقود الأولى من القرن العشرين، لأنها لم تدرك أهمية تفجير ديناميت النقد في الفكر العربي المعاصر، أما موقع التفجير المناسب في نظر الجابري فهو آلية اشتغال الفكر، آلية «العقل العربي»، هذا العقل الذي ظل مكتفياً كما قلنا باجترار محصلةِ تاريخ محاصر بآليات عنيفة في النظر، ولم يستطيع لا تكسيرها ولا تجاوزها.. والنقد وحده في نظره يتكفل بهذه المهمة، وذلك بإعداده الطريق المسهِّلة لعملية إدماج مجتمعنا في فضاء الأزمنة المعاصرة. إن النقد هو الوسيلة المناسبة التي تتيح متى تم استثمار نتائجها على أحس وجه استيعاباً أفضل لمكاسب الحداثة.

أما محمد أركون فإنه يعتقد أن هناك تباعداً كبيراً بين الإسلام والظاهرة الإسلامية، والتحول المعرفي الذي تأسس وما زال يتأسس في الفكر المعاصر. وهو يريد أن يقيم تصالحاً معرفياً بين الإسلام ومنجزات الفلسفة وعلوم الإنسان، بهدف خلخلة الموروث بلغة جديدة، لغة لا تكتفي بالحماسة الإيديولوجية الرافضة، قدر ما تروم وتتوخى تأسيس خطاب جديد حول «الحدث الإسلامي»، خطاب يلغي أزمة الوصف والتكرار والمديح التاريخية والرومانسية، ويعيد ترتيب القول الإسلامي (مجال تمظهر العقل والخيال الإسلامي)، للتمكن من اكتشاف لغة جديدة ورؤية جديدة في الوجود، التصالح هنا أفق للتعرف من جديد على الذات، وهو في الوقت نفسه أفق لكونية معرفية بلا حدود...

يقوم الاختيار النقدي في أبحاث أركون على جملة من المبادئ نذكر من بينها:

١- ليس هناك حقيقة فوق التاريخ، ويعني هذا المبدأ أن الحقيقة تهم الكائن المشخص في التاريخ، وينتج عن ذلك «أن الخاصية الإلهية للشريعة- مثلاً-

لا تحيلنا إلا إلى التصور الذهني الذي بلوره التفسير وعلم الكلام، وشكَّلته تقنية إنجاز القوانين والتشريعات في التاريخ».

٢- ترتبط الحقيقة بالسلطة وذلك باعتبار أنها مسألة اجتماعية تاريخية، ومن هنا طابع الصراع والتوتر الذي يولد الحقائق المتناقضة ويتجاوزها.

٣- تترسخ وتتجسد وتتطور الحقيقة بواسطة الإنسان، إنها تترسخ بواسطة الذكاء والإرادة والقدرة على التجاوز.

انطلاقاً من المبادئ التي أبرزنا يُنجز أبحاثه في مجال الإسلاميات التطبيقية، ويخضع القرآن لمعيار النقد التاريخي المقارن وللتحليل اللساني والسينمائي، وكذا للتأويل الفلسفي المرتبط بإنتاج المعنى وإعادة إنتاجه.

إن تنويع أساليب المقاربة وتنويع الأدوات والمفاهيم التي تتيح إعادة إنتاج المعاني تعتبر جوانب أولية وهامة في آلية الاستراتيجية النقدية التي يمارسها أركون، وهي تُبْعِدُ خطابه عن الجسم وتطبعه بكل ايجابيات الموقف الريبي، حيث يتم الاعتراف بأن مجال البحث يتعلق بأمر يهم الإنسان في التاريخ، ونقصد بذلك فهم حدود ومحدودية الظاهرة الدينية.

إن الفتوحات المعرفية التي قدمتها جهود أركون والجابري في التعامل مع الإسلام والظواهر الإسلامية، والنتائج الأساسية التي حصلت نتيجة انخراطهما في عمليات استيعاب مكاسب المعرفة المعاصر، تعبر بكل قوة عن الدلالة التي نمنح لمفهوم التمثل التاريخي النقدي لمكاسب الحاضر الكوني.

لا يتعامل الباحثان مع الظاهرة الإسلامية من زاوية النظر القائمة على مبدأ التعالي الأزلي، كما أنهما لا يفهمان مكاسب المنهجيات المعاصرة بروح أقنومية جامدة، فالتعالي الديني الإسلامي تاريخي، ونجاعة المناهج العصرية تكتسب اجرائيتها وكفاءتها النظرية النوعية والعامة، من محاولات تجريبها على فضاءات و معطيات تتجاوز الفضاءات التي تشكلت في إطارها، إن إخفاء الطابع الكوني عليها وعلى قيمتها الإجرائية العالمية مرهونان بمزيد من اختبارها وامتحانها في مجالات متعددة، وفي هذا السياق تقدم نتائج أعمالهما تصوراً جديداً لعلاقة الإسلام بالغرب، ولعلها في العمق تروم إنجاز عمليات تصالح بين الذات التاريخية ووسائل المعرفة المعاصرة بالصورة التي تمكن من رؤية الذات في زمانيتها المتحولة. وتتيح في الآن نفسه تطوير آليات المعرفة المعاصرة، فتوطين المفاهيم والمناهج المتولِّدة في فضاء المشروع الثقافي الغربي على مجال الظواهر التاريخية في المجتمعات العربية الإسلامية، يجعلنا نقف على عمليات في التمثل الفكري النقدي والتاريخي المشارك في إخصاب طرفي المعادلة، معادلة العلاقة بين الإسلام والغرب، وتسمح هذه العملية بالذات بتعميم لغة المعرفة الجديدة، وفهم العالم بواسطتها. ولعلنا من خلال نتائج أعمالهما نمهد الطريق أمام مشروع في التجاوز التاريخي الخلاق والمبدع، التجاوز الذي يقر بلزوم وضرورة التواصل، وسيمكن هذا الأمر متى تحقق على أوسع نطاق من تقليص حدة التقابلات المفقرة للذات وللآخرين، ويفتح المجال أمام إمكانية في التواصل التاريخي تعي حدود التقارب والتباعد، حدود التداخل والصيرورة..

٣- الإسلام والغرب، نحو تواصل نقدي خلاق:

تتجاوز المعالجات التي قدمنا في المحورين السابقين في موضوع علاقة الإسلام بالغرب كثيراً من المقاربات السائدة في الفكر العربي المعاصر، وهي تجتهد لبناء مواقف مساعدة على تحقيق أقصى ما يمكن من التواصل والتفاعل التاريخي الحافظ للخصوصيات التاريخية، والقادر في الوقت نفسه على تذويب سمك التباعد الحاصل بفعل معطيات موضوعية، أبرزها وأهمها الإرث الاستعماري وتناقض المصالح..

لا نجد في كتابات المفكرين الذين اعتمادنا أعمالهم في هذا البحث، التصورات التمجيدية للذات

وللتاريخ المحلي والعقيدة الدينية. كما لا نجد رفضاً مطلقاً للمصير الإسلامي في التاريخ، ولا نجد فيها أيضاً مساعي التقليد المدافعة عن نموذج التغريب والتأورب باعتباره الملاذ النهائي لتاريخ معاصر.

إننا نواجه في هذه النصوص نمطاً جدلياً مركباً في النظر وفي آليات المقاربة، نمطاً منفتحاً على مغامرة الفكر القادر على بناء التصورات والمواقف بكثير من الشجاعة وبكثير من روح الإبداع، وذلك بحكم وعي أصحابها بأن الظواهر التاريخية والعلاقات التاريخية تحتاج إلى محاولات في التعقل قادرة على استكناه مختلف جوانبها وأبعادها، وأن الاختزال والتعميم التي تبنيه في بعض الأحيان بعض الاختيارات ذات الطبيعة السياسية الظرفية، قد لا ينفع دائماً في فهم المعطيات الجارية، ولا في حسن ترتيبها بالصورة التي تمكنٌ من استيعاب أفضل لمختلف تجلياتها ومختلف تداعياتها.

لكننا نسجل في الآن نفسه أن أغلب المعالجات المتضمنة في عينة النصوص المدروسة بنت مواقفها في إطار ايجابي، حيث عملت على تركيب النظر المساعد على ترميم التباعد والتجافي القائم بين طرفي الموضوع، بين الذات وقد تم تكثيفها في علامة الإسلام، وبين الآخر وقد حمل علامة الغرب، وذلك دون نسيان المبدأ الذي يقر بأن العلامات لا يمكن فصلها عن شروط التاريخ. ويبدو لنا أن ايجابية التصور المبني في أغلب المواقف التي درسنا تعود إلى الخلفية التاريخية المتحكمة في بناء هذا التصور، فقد ارتبطت المشاريع الفكرية التي تبلورت في أعمال العروي وجعيط والجابري وأركون بأسئلة النهضة العربية وأسئلة الحداثة والتحديث في الفضاء العربي الإسلامي.

إن إبرازنا في سياق تقديمنا للمحورين السابقين لمفهومي التوتر والتمثل، الصراع والاستيعاب، كان بهدف إنجاز عملية تشخيص قريبة من التصورات التي بُنيت في أعمال المفكرين المغار بيين.

ولعل مفهوم التوتر في بعده الفردي وتجلياته الجماعية والمجتمعية، قد ساعدنا على إدراك عناصر التناقض والتداخل القائمة فعلاً في التاريخ المعاصر بين الإسلام وبين الغرب، كما أن الحديث عن مساعي التمثل والاستيعاب الحاصلة، ومساعي التفاعل القائمة والممكنة، أتاح لنا إبراز حدود التواصل المتحقق، كما جعلنا ندرك بعض عوائقه وموانعه الموضوعية والذاتية، النظرية والتاريخية.

ولأن العلاقة بين الإسلام والغرب في الفكر المغاربي علاقة تاريخية مركبة، وعلاقة دينامية متطورة، فقد وقفنا فيه على جملة من المعطيات الرامية إلى توضيح كيفيات تجاوز الصراعات القائمة، صراع الذات مع ذاتها، وصراع الذات مع الآخرين، ثم صراع الآخرين مع ذواتهم وتاريخهم ومع الآخرين، حيث لا تصبح معادلة الإسلام والغرب بسيطة ولا ثنائية رغم رسمها الثنائي، خاصة وأننا في زمن تخفي مظاهر بساطته السطحية تناقضات وتركيبيات، بعضها قابل للفهم، وكثير منها يتطلب جهوداً متواصلة من أجل فك مغلقاته، والإحاطة بمختلف طبقات معانية ما ظهر منها وما بطن.

يقدم العروي في مقالة هامة بعنوان «أوروبا وغير أوروبا» تاريخاً نقدياً لصيرورة مفهوم أوروبا والمشروع الامبريالى الأوروبي ونقده، وبين تشريح المشروع الحضاري والثقافي الذي بنته أوروبا في تاريخها الحديث، لكنه لا يكتفي بذلك، إنه ينتقل داخل المقالة نفسها إلى الحديث عن العالم غير الأوروبي، الذي عمل خلال المرحلة الاستعمارية على تعلم مكاسب المشروع الثقافي الأوروبي، فأصبح بإمكانه بفضل ذلك أن يواجه أوروبا بلغتها، وأن يعمل بدوره على حماية مكاسب ومنجزات المشروع الحضاري المعاصر، بل ويعمل على إثرائها في سبيل البحث عن إمكانية تجاوزها بمعية كل الأطراف والجهات التي يهمها المصير المشترك لبشرية كانت وما تزال محكومة في علاقاتها التاريخية بعوامل متناقضة.

ولأن هشام جعيط يقلِّص من استحضار الهواجس والموجهات السياسية في كثير من منجزاته النظرية فيما كتب من أبحاث، فإنه لا يستطيع قبول تاريخانية العروي التي التي تنطلق من فرضية التاريخ الواحد

المشترك، والمصير الـواحـد المشترك. ورغـم أنـه لا يرفض القطعية مع التقليد إلا أنه يعلن عدم رضاه عن قبول مبدأ الاندماج في الحداثة بصورة طوعية أو بفعل الإكراه الحتمي، إنه يفضل مزيداً من التفكير في ممكنات التاريخ الأخرى التي تمنح الذات جدارة الإبداع، وتحفظ لها غناها وعمقها التاريخي، كما تحفظ لها قدرتها الذاتية على بلوغ عتبة التحديث بطريقتها الخاصة، وبالكيفية التي تمكّنها من تملك مكاسب الأزمنة الحديثة والمعاصرة.

لا يتعلق الأمر في تصورات جعيط بمواقف رافضة لاختيارات العروي التغريبية المعلنة، ومواقفه الوضعية من الإسلام عقيدة وتاريخاً، إنه في نظرنا يواصل عملية استحضار مظاهر التمزق والتوتر الحاصلة في الذات العربية، وهو يحرص على مواصلة استراق السمع لمختلف نداءات الروح في لحظات أفولها وصعودها، مفضلا عنف توتره الوجودي على عنف القطائع المُعْلَنَة والحاصلة في التاريخ.

لكن العروي يقترب منه في بعض نصوصه وخاصة عندما يتجه في بعض مؤلفاته لمواجهة سؤال العناد التاريخي، سؤال استمرار الإخفاق السياسي، وسؤال عودة النزعات السلفية المحافظة إلى فضاء الفكر المغربي والفكر العربي المعاصر، وهي في نظرنا الأسئلة نفسها التي رسمت المعالم الكبرى لتصورات جعيط. وأثناء مواجهته لهذه الأسئلة يواصل بناء وتركيب دفاعه عن اختيار الحداثة باعتباره الاختيار الأكثر تاريخية والأكثر نجاعة في زماننا.

لا مجال إذن للتراجع عن مطلب القطيعة، ولأن العروي يدرك بحكم تكوينه التاريخي حصول القطعية في كثير من مظاهر حياتنا، حصول القطعية المادية الملموسة التي يعكسها تطور مظاهر المجتمع العربي وتطور مؤسساته، إلا أنه يقرأ في الإنقطاعات المادية والمجتمعية الحاصلة صورة الفعل التاريخي المنقوص والمثغور، حيث لا يمكن حصول القطيعة الشاملة، والطفرة النوعية، والثورة الفاصلة إلا بإسناد القطائع المادية الجزئية والقطاعية بالفكر اللاحم والمؤسّس لحصولها، الفكر القادر على تحويل الوعي بها إلى وعي فاعل في تلافيف الواقع، بالصورة التي تساهم في الحد من التراجعات والإنكفاءات المحتملة الحصول بحكم هشاشة مظاهر الحداثة المادية ورهافتها. ومن هنا مواصلته لمعركة نقد نزعات التوفيق والانتقاء القديم منها و المستجد. إضافة إلى ذلك يمكن أن نتبين في نصوص العروي وعيه الحاد بصعوبة المعركة التاريخية السياسية و الثقافية القائمة في المغرب وفي العالم العربي، هذا الوعي الذي يدفعه إلى مواصلة جهوده دون تردد، وذلك ببلورة أسئلة جديدة والعمل على مجابهتها بالتحليل والنقد، وبمزيد من التفكير في عوائق الحداثة في تاريخنا وفي مجتمعنا،للتمكن من مواجهة الأساطير القديمة والأساطير الجديدة، لا من أجل القضاء المبرم عليها بل من أجل رسم حدود مجالاتها، ومواصلة العمل في التاريخ بأدواته ووسائله، بغية إنجاز ما يُمكننا من تفتيت سقف الممانعة التاريخية الأسمنتي الكابح والضاغط، وفتحه على سماء أكثر رحابةً، وعلى تاريخ جديد يسعُ الجميعَ ويصنعه الجميع.

لا يمكن الحديث عن نزعه تغريبية تابعة في الكتابات التي درسنا، بل إن الحس النقدي الذي تتضمنه هذه الكتابات يبرز عمق الانتقادات التي تُوجِّهها لنزعات التمركز الثقافي الغربي، ولفكر الاستشراق، ولعمليات التوظيف السياسي التي مارس الغرب على ثقافات الشعوب التي استعمر واستغل، بل إنه يمكننا أن نتحدث عن مساعي في التجاوز التاريخي المسلم بحتمية التواصل،مساعي تروم إثراء وتجاوز المشروع الثقافي الغربي باستحضار المكونات الذاتية في الأبعاد والمجالات التي توسع من دوائر أطروحات ومفاهيم ومناهج هذا الفكر، وفي الدراسات النقدية التي أنجز الجابري وأركون في موضوع نقد العقل العربي الإسلامي ما يثبت ما نحن بصدده، فقد ساهمت أبحاثهما كما أشرنا في توسيع درجات إجرائية مفاهيم العلوم الإنسانية التي عملا معاً على تبيئتها وتجريبها في فضاء نظري تاريخي جديد،

فضاء الفكر والتاريخ والمجتمع الإسلامي، وقد تحولت كثير من المفاهيم المبتكَرة بفضل جهودهما إلى مفاهيم ذات كفاءة نظرية إجرائية أقوى، بحكم نتائج اختبارها في حقول معرفية وفضاءات تاريخية اجتماعية جديدة.. وفي هذه العملية بالذات ما يؤكد علاقة التمثل بالتجاوز وعلاقة التواصل بالاستيعاب والإبداع، وخاصة عندما يحصل تحول وتنوع في دلالة المفاهيم بفعل معطيات المجال الجديد، حيث تتحول دلالة المفهوم أو تركب بصيغ جديدة، أو يتم استبدالها بمفهوم أكثر مطابقة لمحتواها، وفي مختلف هذه العمليات يكون بإمكاننا أن نعاين عن قرب أشكال الإبداع الحاصلة في الفكر العربي المعاصر.

نستطيع في هذا السياق أن نشير إلى ملامح الدعوة إلى القطيعة في اختيارات محمد أركون المنهجية والفكرية، فقد انخرط الرجل بحماسة كبيرة في عملية نقد منتوج وآليات العقل الإسلامي بأدوات منهجية جديدة، وقد ترتب عن أعماله فهم جديد لكثير من الظواهر الموصولة بالظاهرة الإسلامية، ولعل الخلاف الجوهري بينه وبين محمد عابد الجابري الذي اشتغل في الإطار نفسه، إطار نقد العقل العربي هو أن هذا الأخير يلجأ في أغلب أعماله إلى تغليب هواجسه السياسية، وربما لهذا السبب تنحو أعماله في نهاياتها ونتائجها البعيدة منحى توفيقياً، حيث يمارس بطريقته الخاصة توتره وانزعاجه من إرادة القطيعة المحايثة لأعمال العروي وأركون بحكم إغفالها لكثير من مقتضيات الشرط التاريخي، ومتطلبات الجدل التاريخي.. لكنهم جميعاً يعكسون في موضوع تصورهم لعلاقة الإسلام بالغرب كيفية من كيفيات النظر الهادفة إلى تحقيق مشروع في التواصل والتفاهم، مشروع يتجاوز كثيراً مستويات الجدل الشائع الذي يطغى عليه التشنج الانفعالي المولِّد لمزيد من التجافي، وذلك على حساب التعقل النقدي والتاريخي، الذي نفترض أنه يمهد الطريق نحو علاقات جدلية وتاريخية أكثر ترازناً..

سمحت لنا محاور البحث بتقديم جملة من العناصر النظرية التي تدفعنا إلى التفكير بطريقة أخرى في موضوع العلاقة بين الإسلام والغرب، ولقد كان الهدف المركزي لعملنا هذا يتجه أولاً وقبل كل شيء لمحاصرة المواقف الحدية القاطعة، مواقف الجفاء المتبادل التي رسمت ملامح علاقة غير تاريخية بين العالم الإسلامي والعالم المُؤسِّس للمبادئ الكبرى لمشروع الحضارة المعاصرة.

تتمتع المواقف التي قدمنا بمواجهتها للاختبارات القبلية والتصورات الجاهزة ومواقف التخندق السياسي، لتفكر بروح نقدية في الدلالات العامة للمفهومين، مستحضرة معطيات التاريخ الفعلية ومتجنبة إرادة الهيمنة المحايثة لمواقف التحزب، سواء منها التي تنتصر للذات، للإسلام بلغة التمجيد، وهي اللغة التي تجعلها تتصور الذات نقية ومالكة لأصول عرقية مختارة وتراث استثنائي. أو للآخر الذي يبني معايير لتمركزه وتفوقه الثقافي، اعتماداً على لغة القوة والمصلحة الخاصة، مغفلاً ما حصل ويحصل فعلاً في التاريخ، بل مغفلاً المبادئ والقيم التي عملت الإنسانية على إنشائها خلال تاريخها الحضاري المتواصل، ونقصد بذلك الدور الذي تمارسه مثلاً عمليات التواصل والمثاقفة التي تشكل سمة ملازمة لصيرورة الحضارات والثقافات في التاريخ.

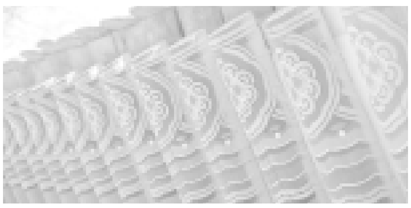
تضعنا الخلاصات الكبرى لهذا العمل إذن، أمام اختيارات ومواقف تروم تجاوز حالات الاحتقان والتربص الحاصلة في العالم المعاصر، وهي حالات مبنية كما نعرف على تجاهل متبادل، تجاهل تغذيه حروب لا علاقة بين أهدافها الفعلية وعمليات توظيف المفاهيم واللغات في عمليات التأجيج والتهييج. ورغم أن جهود المفكرين الذين اعتنينا بأعمالهم تندرج ضمن فضاءات الفكر التي تعنى بالبحث في القضايا التي يحتاج تطويرها وتعديل طبيعتها إلى آفاق المدى الزمني المتوسط والبعيد، ونقصد بذلك القضايا الثقافية والإشكالات المدرجة في إطارها، إلا أنها لا تغفل أبداً متطلبات ومقتضيات الصراع الفعلية الحاصلة والمحتملة الحصول، عاملة على استيعابها

ضمن آفاق تصوراتها النظرية الخاصة، وقد يفسر هذا الأمر عدم العناية بنتائج أبحاثهم على أوسع نطاق، حيث لا تنتشر مصنفاتهم بالمستوى المطلوب، وهو الأمر الذي يحد من إمكانية مساهمتها في إشاعة التصورات الأكثر عمقاً والأكثر تاريخية، وربما الأكثر نجاعة في موضوع علاقاتنا المتعددة والمتنوعة بالغرب في صوره وأبعاده المختلفة.

إن حتمية التواصل والتفاعل بين الإسلام والغرب التي تعترف بها وتعمل من أجل بلوغها، بوسائل الإقناع الفكري العقلاني والتاريخي نصوص من قرأنا من المفكرين، لا تعتبر أمراً يمكن أن يدرج في إطار الحتميات التاريخية ذات الطابع الدوغمائي، بل إنها فعل تاريخي بكل معاني الكلمة.. فالتواصل أمر حاصل في التاريخ، ونحن لا نعتقد بوجود حضارة موصولة بعرق بعينه أو جغرافية بعينها، بل إن الحضارات في التاريخ موصولةٌ بتلابيب بعضها، في سياق من التمازج والتداخل والتقاطع، الذي يكشف عمق الصلات الحاصلة بين أفعال الإبداع البشري في التاريخ.

ومن هنا فإن دفاعنا عن كونية الحضارة المعاصرة التي ساهم الغرب الحديث والمعاصر في تركيب مفاصلها الكبرى، يتم انطلاقاً من تسليمنا أولاً بقدرة الحضارة المذكورة على تمثل مكاسب الحضارات السابقة عليها. كما يتم انطلاقاً من نقدنا لمحدودية مناهج ومفاهيم وتصورات هذه الحضارة، بحكم روابطها بمحيط تاريخي مخصوص، ومن هنا فإن كونيتها المأمولة اليوم وغدا، تتطلب مساهمة الجميع في إعادة بناء معطياتها وبروح تاريخية نقدية، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تركيب معطيات جديدة لا علاقة له بإرادة التمركز الغربي، المقرونة في التاريخ بتبرير الهيمنة وتركيب قاعدتها الإيديولوجية المساعدة على إسناد المشروع الاستعماري في صوره وأبعاده المختلفة.

لقد أبرزنا في عنوان عملنا هذا ثلاثة مفاهيم نعتقد بمركزيتها في هذا البحث ونقصد بذلك، مفهوم الجدلية ومفهومي الاستيعاب والتجاوز، وذلك لإدراكنا بأن الإسهام الفكري للباحثين الذين إشتغلنا بإعادة ترتيب محتوى نصوصهم انطلاقاً من جملة من المفاهيم المركبة، يروم في نهاية التحليل التخلي عن التصورات الميكانيكية المسجونة في قوالب مغلقة، وهدفنا الأول من وراء ذلك هو تصور أكثر دينامية لعلاقة الإسلام بالغرب. ونحن نعتقد أن قيمة هذا التصور لا تتمثل فقط في كونه يعمل بطرقه الخاصة على نقد التصورات الانفعالية السائدة، بل إن قيمته الأساس، تبرز في طابعه المستقبلي المفتوح والمتفائل، نقصد بذلك مساعي دعم الاختبارات الكونية التي لا تقفز على المعطيات والوقائع رغم عنفها وعنف مفعولاتها المادية والرمزية في التاريخ، بل إنها تقر بذلك وتحاول تعلقه في إطار شروطه وفي إطار بناء ما يسمح بتجاوزه، لتقيم تصالحاً جديداً بين عناصر ذاتها المتنافرة، وبين العالم في تعدده وتناقضه..■



النصوص المعتمدة في بناء مفاصل البحث

عبدالله العروي، (مؤلفات باللغة الفرنسية)

1- l'ideologie arabe contemporaine,
Ed: Maspéro, Paris 1967
2- La crise des intellectuels arabes,
Ed: Maspéro, Paris 1974
3- Islamisme Modernisme libéralisme
Ed: centre culturel Arabe, casa Maroc 1997

عبدالله العروي، (مؤلفات باللغة العربية)

٤- العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، بيروت ١٩٧٣.
٥- مفهوم الايدولوجيا، م. ث. ع ١٩٨٠.
٦- مفهوم الحرية، م. ث. ع ١٩٨١.
٧- مفهوم الدولة، م. ث. ع ١٩٨١.
٨- مفهوم التاريخ (في جزأين)، م. ث. ع ١٩٩٢.
٩- مفهوم العقل، مقالة في المفارقات، م. ث. ع ١٩٩٦.

هشام جعيط، (مؤلفات باللغة الفرنسية)

10- la personnalité et le devenir arabo - islamique,
Editions du Seuil, Paris 74.
11- l'europe et l'Islam,
Edition du seuil, Paris 78

هشام جعيط،(مؤلفات باللغة العربية)

١٢- أزمة الثقافة الإسلامية، دار الطليعة بيروت ٢٠٠٠
١٣- السيرة النبوية، الوحي والقرآن والنبوة، دار الطليعة بيروت ٢٠٠٠

محمد أركون،

14- Pour une critique de la raison islamique,
Ed, maison neuve et larose, Paris 1984.

١٥- الإسلام، أوروبا، الغرب، دار الساقي، بيروت ١٩٩٥
١٦- قضايا في نقد العقل الديني، كيف نفهم الإسلام اليوم؟ دار الطليعة بيروت ١٩٩٨

محمد عابد الجابري

١٧- نحن والتراث، دار الطليعة بيروت ١٩٨٠
١٨- نقد العقل العربي (في أربعة أجزاء):
١- تكوين العقل العربي، دار الطليعة بيروت ١٩٨٤
٢- بنية العقل العربي، دار الطليعة بيروت ١٩٨٦
٣- العقل السياسي العربي، محدداته وتجلياته، م. ث. ع بيروت ١٩٩٠
٤- العقل الأخلاقي العربي، دراسة تحليلية لنظام القيم في الثقافة الإسلامية، م. ث. ع بيروت، ٢٠٠٠
١٩- التراث والحداثة، م. ث. ع بيروت، ٢٠٠٠
٢٠- المشروع النهضوي العربي، مراجعة نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٩٦

21- Daryush shayenair, Le regard Mutile
Ed Albin Michel Paris 1989

مراجع عامة

٢٢- ألبرت حوراني، الإسلام في الفكر الأوروبي
الأهلية للنشر والتوزيع بيروت ١٩٩٤

٢٣- صمويل هنتنجتون وآخرون، الغرب والإسلام
دار جهاد للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩٤

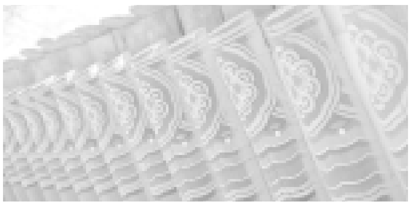
٢٤- برنار لويس وإدوارد سعيد، الإسلام الأصولي في رسائل الإعلام الغربية
دار الجبل بيروت ١٩٩٤

٢٥- كمال عبد اللطيف: قراءات في الفلسفة العربية المعاصرة
دار الطليعة، بيروت ١٩٩٤

٢٦- كمال عبد اللطيف: العرب والحداثة السياسية
دار الطليعة، بيروت ١٩٩٧

٢٧- كمال عبد اللطيف: الحداثة والتاريخ، حوار نقدي مع أسئلة الفكر العربي
أفريقيا الشرق ١٩٩٧

٢٨- كمال عبد اللطيف: الفكر الفلسفي في المغرب، قراءات في أعمال العروي والجابري
أفريقيا الشرق ٢٠٠٣



الشاعرُ.. المدينةُ والكلامْ

أندريه ميكيل *

ترجمة: عبد الكريم حسن

«لم تعدْ هذه المدينةْ
أفقاً أو مدارا
ينبغي أن نؤسس حتى نراها
ونرى أننا نراها،
نظراً لا يزال جنيناً
لغةً لا تزال دفينةْ...»

ربما كان علينا أن نقرأ القصيدة لوحةً، واللوحة قصيدة. فكلتاهما؛ القصيدةُ واللوحةُ تأخذنا إلى ما وراء الكلمة والصورة.. إلى فضاءٍ آخر.. عالمٍ يدعونا الفنان– وديّاً– إلى استكشافه معه كما لو أنه هو نفسه لم يكن أكثر من رسولٍ لهذا الاكتشاف المنذور أبداً للاكتشاف.

لقد أراد أدونيس لنفسه أن يكون شاعراً بين الناس... أراد أن يكون شاعر المدينةْ. ولكنْ؛ أية مدينةْ؟ هو لا يقول لنا أين تكون. وتطوف في خاطرنا هذه أو سواها مما اجتباه الشاعر أو اجتبيناه؛ أللهم إلا تلك التي يشير إليها بالبنان.

لنقلْ إنها المدينة كما أرادها الناس وشكّلوها لحياةٍ وقدرٍ، هما حياتها وحسبُ، وقدرها وحسبْ.

ولكنْ، ما إن ينفك اللغز، أو يتهيأ لنا أنه انفك حتى يُلغِز من جديدٍ، فتكفُّ المدينة عن أن تكون ما كانت، بل إنها تتوقف – إما توقفنا عند السطر الأول – حتى عن أن تكون. فلأنها مثاليةٌ، إن المدينة ما تلبث أن تتوارى عندما تقوم.

وأدونيس يقول لنا ذلك، إنما يقوله بطريقةٍ أخرى. إنه ينكر على المدينة – وفق رؤيته لها ووفقاً لما هي عليه– ادعاءها في أن تكون مدينةً بحقٍ ساعيةً وراء حياتين متضادتين ومتكاملتين.

فمن جهةٍ؛ هناك الأرض التي خُططتْ بعنايةٍ قصوى؛ تخوماً وسُكنى وصوراً منسوجةً على منوالها؛ جدراناً وأبواباً ونقاطَ تفتيشٍ وولاءً للمدينةْ.

ومن جهةٍ أخرى؛ هناك المدينة التي تطامنتْ نفسُها فراحت تصدّر نفسَها؛ سلطةً ومجداً وإبداعاً، لا

* أندريه ميكل مستشرق فرنسي ورئيس سابق للكوليج دو فرانس. وقد ظهرت له هذه الدراسة في الكتاب التذكاري الذي أصدره معهد العالم العربي في باريس بالتعاون مع معهد برينستون تكريماً للشاعر أدونيس تحت عنوان:

Adonis; un poète dans le monde d'aujourd'hui 1950-2000, Institut du monde arabe, Paris, 2000.

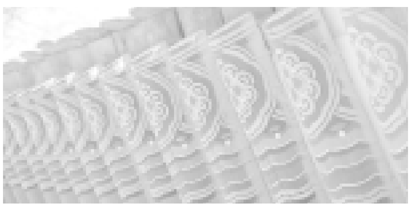
يقف في وجهها إلا الأفق الذي يمكن أن يكون أي شيءٍ إلا أن يكون حاجزاً، لأنه ما إن تدركه المدينة حتى يطلَّ بها على ما لا يُحَدُّ من الأراضي التي تغري بالامتلاك.

ويبقى أنه بين هاتين الحياتين كان لا بد للمدينة من الاختيار. فهي ما كانت لتكون لهذه وتلك، وإنما لواحدةٍ منهما وحسبْ؛ أللهم إذا كان لها حقاً أن تملك الخيار. وإذا كان لها ذلك فهل أتاح لها إمكانية البقاء؟.. إن الشاعر يسوق كلماته في تتالٍ محكم الترتيب. فلقد جاء الأفق، ومن ثمَّ- ولأنه انطوى حيث قوى المدينة لم تكن كافيةً أو لم تعدْ- جاء المدار. وبدوره انطوى هذا الأخير في دوّامة التاريخ وفقاً لما يخبرنا به السطر الأول في أساهُ المطبق.

ويعود علينا إذن أن نعود إلى البدايات.. الأسس.. لكي نختبرها، لا شك، لكنْ- لو تملَّينا في الأمر عن كثبٍ- فلكي نعيد صياغتها كما كانت في البدء.. نؤسسها على حدّ ما يقول النص بشكلٍ حدي ومطلق. وعندها سنكتشف هذه المدينة.. نكتشفها ونبدعها في آنٍ واحدٍ... عندها سنراها، أو نراها من جديد.. وسنحلم بها.. بل أكثر من ذلك، سوف يرتد كياننا بأجمعه في هذه النظرة التي ألقيناها عليها.

ولكنْ، هل الأمر على هذا الجانب من البساطة؟ إن الشاعر يتخطانا. هو ذا وقد نأى إلى البعيد.. وهي ذي المدينة- التي لم تكن مدينةً أو كانت مدينةً تختصر كل المدن- وقد أضحت أسيرة نظرٍ عارٍ عن التحديد لأنه نظرٌ جديدٌ أبداً.. حائرٌ ككل ما هو منذورٌ للولادة.. مفعمٌ بما لا حدود له من الأمل والقلق. وكلاهما؛ المدينة والنظر، مُجسَّدٌ في ما هو هذه اللغة التي ما انفكتْ تتحدى المادة التي خرجت منها إلى الحياة؛ أعني جسد الشاعر وصوته.. كلماته وجسد كلامه. وإنه لكلامٌ مكنونٌ كما المدينة مكنونةٌ في أسسها، وكما الجنين في رحم أمه.. كلامٌ- مثلهما- ينتظر الولادة، غير أنه- على النقيض منهما- ينتظر ويبقى على انتظار.

هكذا تجد المدينة أخيراً؛ مدينةُ أدونيس، نفسَها، بفضل الشاعر الذي يرفع عنها عوادي التاريخ.. يعيد إليها كل طاقات العالم، بدءاً بطاقة الروح. فالمدينة هي المكان الذي تتشكل فيه كل لوحةٍ، وكل قصيدة... هي التي ما فتئت تقول لنا، وتعيد القول، إنْ بالصورة أو بالكلمة.. في البدء كان الكلام، وكان الكلام- على الدوام- بدءاً.■



توظيف المثنى في النص الشعري

– من غرائب اللغة إلى عجائب الأدب –

محمد الهادي الطرابلسي *

يندرج بحثنا هذا في إطار اهتمامنا بتفاعل البنية والرؤية في النص الأدبي، وبمحاولتنا الإجابة على السؤال التالي: كيف تتحول الظاهرة اللغوية ظاهرة أسلوبية؟ أو كيف تنتقل من أداة في التعبير إلى مقوم فاعل في الشعور والتفكير؟ وسنقدم فيه ملاحظات تتصل بخصائص توظيف المثنى وتصريف خطاب التثنية عمومًا في النص الشعري.

وقد اخترنا معالجة هذه الظاهرة لأن للعدد في التثنية قيمة خاصة ليست للعدد في حالة الإفراد أو حالة الجمع. فتصريف الكلام في المفرد والجمع هو الغالب الشائع في الكلام الأدبي وغير الأدبي. ولا شك في أن اختيار بناء الكلام على صيغ الإفراد يختلف عن اختيار بنائه على صيغ الجمع. وكلا الوجهين يختلف عن اختيار تنويع الصيغ في النص الواحد. وجميع ذلك حقيق بالدرس والتحليل بحسب أنواع الكلام وأجناس الأدب. لكن في بناء الكلام على التثنية تخصيصًا بعدد اثنين يتجه النظر فيه مبدئيًا إلى قيمته الرياضية، وما يحتمل أن يترتب عليها من دلالة تجعل الاثنين –لموجب خاص– يتميزان عن الواحد من المسميات كما يتميزان عن الجماعة. ذلك أن المفرد والجمع يتقابلان، أما المثنى فلا يقابل المفرد إلا في نطاق الجمع، ولا يقابل الجمع لأن معنى الجمع يبدأ من التثنية. فقيمة التثنية لا تظهر إلا في غياب الحالات التي تقتضي استعمال المفرد أو الجمع، وهي أكثر حالات اللغة، وذلك يبين أن مجال التثنية في العربية محدود للغاية، علمًا بأن هذه المقولة النحوية انقرضت من بعض اللغات بعد أن كانت موجودة فيها، وأنها مقولة غائبة تمامًا في عاميتنا بتونس لضعف قيمتها التمييزية، ولعلها كذلك في جميع عاميات العربية.

وقد لاحظنا أن استخدام التثنية في الشعر يكتسي طرافة خاصة ولا سيما إذا كان من الاختيارات البنيوية في القصيدة التي تؤهل التثنية لمرتبة المقومات الإبداعية العامة.

والمثنى في العربية هو ما دل على مفردين اتفقا لفظًا ومعنى. وهو ظاهرة لغوية، أو إنجاز لغوي لمقولة التثنية يخصص فيها الاسم بزيادة لفظية ومعنوية بها يتم الضم بين المسميين المتجانسين فيتحقق معنى الجمع بين الاثنين(١)، سواء كان المتجانسان متصلين كما في العينين والشفتين واليدين والرجلين وأمثالها من المسميات المقرونة المتلازمة عادة، أو غير المتصلين، وذلك في أكثر اللغة. ففي جميع ذلك يكون للاثنين حكم الاثنين مبنى ومعنى.

لكن المثنى قد يكون غير حقيقي، فيؤدي معنى التضخيم، إما عن طريق التغليب أو عن طريق التعميم.

أما التغليب فهو معنى يفيده مالا يقبل التثنية من الأسماء، وهو «مالا نظير له من لفظه ومعناه» (٢).

---

* ناقد وأكاديمي، أستاذ الدراسات الأسلوبية بالجامعة التونسية.

ويكون التغليب بإيراد اسم أحد الاثنين المتلازمين غير المتجانسين، مثنى، والدلالة به على مسميي الاثنين معًا، مثل أن يستعمل القمران للشمس والقمر، والبصرتان للبصرة والكوفة، حيث يكون للواحد حكم الاثنين.

وأما التعميم فهو بناء الاسم المشترك الدلالة بين الاثنين المتلازمين غير المتجانسين، على صيغة المثنى حيث يقصد معنى الشمول، كاستعمال الثقلين للإنس والجن كناية عن سائر الكائنات، والمصرين للبصرة والكوفة للدلالة على أقصى الأمكنة، والأخضرين للعشب والشجر ولكل نبت لاحق بهما. ففي مثل هذه الحالات يكون للاثنين حكم الجميع(٣).

فالتثنية في أصل الوضع اللغوي إن كانت تعني أن للاثنين حكم الاثنين، فإنها تعني أيضًا أن للواحد –في حالة التغليب– حكم الاثنين، وأن له –في حالة التعميم– حكم الجميع(٤).

وفي الأدب يستعمل المثنى حقيقيًا وغير حقيقي بوجوه ليست خاصة بنوع الكلام ولا بمستواه. لكن مقولة التثنية تحولت في كثير من مقامات خطاب التثنية في الشعر من مقولة نحوية إلى نزعة شعرية، فكانت على صلة بالكلام من حيث هو شعر وقول مخيل.

ومن أبرز مظاهر ذلك مخاطبة الشاعر الاثنين حيث لا يقصد مثنى حقيقيًا ولا حتى مخاطبًا معينا، بل هو يجري في ذلك مجرى امرئ القيس في استيقاف المصاحبين على الأطلال، فهذه نزعة شعرية تقليدية من النزعات التي قام عليها عمود الشعر منذ الجاهلية. لم يلتزمها الشعراء في جميع أشعارهم، إلا أن أثرها بقي ملحوظا في كل طور من أطوار الأدب العربي حتى العصر الحديث.

وأصل مخاطبة المثنى في هذا المقام أن يكون مطلقا لا تعتمد فيه تسمية المصاحبين الوهميين باسم معين، ولا بصفة مخصوصة، ثم ظهر الاتجاه إلى نعتهما في الاستهلال بالخليلين كما فعل عمر بن أبي ربيعة في كثير من قصائده، ومن ذلك قوله (٥) (مجزوء الوافر):

خليليَّ اربعا وسلا
بمغنى الحيّ قد مَثَلا(٦)
بأعلى الوَادِ عند البئـ
ـر هيجَ عبرة سَبَلا(٧)
وقد تغْنى بِهِ نغمٌ
وكنت بوصلها جذلا(٨)

وقد تتواصل مخاطبة المثنى بعد الطالع فتتسرب التثنية إلى صلب القصيدة، وتسيطر على عموم المبنى والمعنى فيها، كما في قصيدة عمر التي استهلها بقوله(٩) (الطويل):

خليليَّ عوجاً نبك شجواً على رَسم ٍ
عفا بين وادٍ للعشيرة فالحزْم

حيث التزم ترديد كلمة «خليليّ» في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، وركز خطابه على التثنية، معاملا الخليلين معاملة الطرف المشارك في القصيدة، بل الحكم في القضية، الذي يرجى منه اتخاذ موقف إيجابي من المخاطب، وهو الشاعر الناطق، المتضرر العاشق.

وقد لفت نظرنا هذا الأسلوب في شعر أحمد شوقي من المحدثين وقد اعتمده في شعره الغزلي، وفي سياق الحنين إلى الأوطان، وفي مجال التاريخ الوطني، وبالجملة في مقامات الحنين إلى الماضي بحيث يتضح أن الشاعر حريص على توظيف هذه الظاهرة الشعرية التقليدية في شعره لأنها تستدعي لنصه جلال القدم(١٠).

وفي استحضار الاثنين تجريد من الشاعر لمخاطبين من ذاته، يخاطبهما، وهو المعنيّ بالكلام، وفيه أيضًا إيهام –وقد يكون في الأصل تعبيرًا عن حقيقة– بحضور شاهدين على الموقف لإخراج المعنى من المجال الذاتي إلى مجال موضوعي، فيه للحجة وزن مع قصد فيه إلى توسيع المعنى من الإطار الفردي إلى

الإطار الجماعي حيث يتخذ الهم الكياني الإبداعي الوجودي، صبغة الهم الكوني الشامل. ففي مخاطبة المصاحبين نزعة إلى التواصل، ودليل على الرغبة لا في تحقيق التلقي فحسب، بل في تحقيق التلاقي أيضًا. ولذلك عوّض خطابَ المثنى خطابُ الجمع في بعض الحالات، وخطابُ المفرد في حالات أخرى. وما تقلص أسلوب خطاب التثنية، وسيطرة فكرة تشريك الجماعة، سواء بطريقة إحضار اثنين منها أو أقل أو أكثر، إلا دليل على ضعف فكرة الشهادة -وهي لا تقبل إلى من اثنين على الأقل- وقوة فكرة المشاركة في موقف الحنين. فلئن كانت التثنية في مثل هذه الحالة وسيلة في التعبير، واقعة في حدود الأداة اللغوية، فإنها تحولت إلى نزعة شعرية ليس للعدد فيها قيمة رياضية.

وقد لاحظنا أن التثنية التي قد يختارها الشاعر أو يضطر إليها بموجب دوران حديثه على اثنين في بعض كلامه، ما إن يتحقق فيها معنى الجمع بين الاثنين في بدايته، حتى يفقد العدد معناه فيها شيئًا فشيئًا، لأن الشعر تحقق في مستوى الفرد أو الجماعة، وتعمق في هم الواحد أو الكل، وليس تحقيقا علميا ولا تقريرا يتطلب التخصيص بالاثنين أو الثلاثة أو الأربعة أو أي عدد من المسميات المحددة، إلا إذا كان في برنامج الشاعر القصد إلى القيمة العددية في الخطاب.

على أن التثنية تصبح اختيارا مؤكدا في القصيدة إذا دخلت في برنامج الشاعر الفكري والشعوري، وتحكمت في بنية المعنى الدائر على اثنين من جهة، ودخلت في برنامجه الوزني الإيقاعي من جهة ثانية.

وتتحكم التثنية في البنية الوزنية الإيقاعية في الشعر عندما تتخذ أمثلة من المثنى مقاطع في الأبيات، ينبنى الكلام عليها ويفضي إليها ولا تبنى عليه(١١)، فتكون عناصر القافية من نوع الأصوات التي تطابق علامة التثنية الشائعة في الخطاب.

في هذه الحالة تخرج التثنية من وضعية الأداة النحوية المجردة والظاهرة اللغوية المقيدة التي ينحصر دورها في التعبير والتوصيل، وتكتسب وضعية المقوم الإبداعي الفاعل في المبنى والمعنى، المحقق للغاية من النص، والممثل للغاية ذاتها في بعض وجوهها، الفاتح للنص على آفاق، لا نشك في أن بعضها على الأقل لم يكن مرسومًا في برنامج الشاعر الأصلي. وبذلك تتولد في النص عوالم من التثنية إن كانت سوابقها مما يريده الشاعر من شعره فإن لواحقها مما يريده الشعر منه. هذا يفسر كيف إن صاحب النص بعد أن يكون متحكمًا في الظاهرة اللغوية تصبح هي متحكمة في نفسه أو على أصح تقدير تصبح متحكمة في نصه دون أن تتولد من ذلك طاقات شعرية خاصة بفضل هذا التحول.

ولنا في أرجوزة ابن الجياب (٦٧٣هـ/١٢٧٥م-٧٤٩هـ/١٣٤٩م) التي خاطب بها تلميذه لسان الدين بن الخطيب (٧١٣هـ/١٣١٣م-٧٧٦هـ/١٣٧٤م) دليل واضح على تبادل الدورين بين الأداة ومستعملها حيث تحكمت ظاهرة التثنية في الشاعر واضطرته إلى أن يحشد نصه بأمثلة المثنى مع علمنا بأن ذلك كان في البدء اختيارا من اختياراته المعنوية الموضوعية والوزنية الإيقاعية، مندرجا في برنامج له تعليمي تلقيني، هزلي تيسيري، إطرائي تشجيعي، في نظم إن كان ضعيف الطاقة الشعرية فإنه يحقق هدف الشاعر من سرد كثير من «غرائب» اللغة دون توظيف إبداعي ملحوظ.

فمن اختيارات الشاعر في هذا النص الاستسلام للأداة، وعدم السيطرة عليها. روى الأرجوزة ابن الخطيب نفسه وقد استوعب درس أستاذه فقال (١٢):

ومن غريب ما خاطبني به وأنا صبي بين يديه:

١- أقسم بالقيْسَيْنِ والنابغتينْ
وشـاعريْ طيٍّ المُولَّديـنْ
وبابن حُجْرٍ وزُهيـرٍ بعـده
والأعشيين بعده والأعميـينْ
ثم بعُشاقِ الثريا والرقيَّـا
تِ وعـزةٍ ومـيٍّ وبثيـنْ
وبأبي الشيص ودعبل ومنْ

كشاعري خُذاعة المخضرمينْ
٥- وولدِ المعتز والرضي والسَـ
ـريِ ثم حسن وابن الحُسيّـنْ
واختم بقيس وبسحبانٍ وإن
أوجبت «أنت» أن يكونا أوَّلين
وحِليتـيْ نظمهم ونثـرهـم
في مَشرقِ أقطارهمْ والمغربينْ:
أنَّ الخطيبَ ابنَ الخطيبِ سابقٌ
بنثـرهِ ونـظْمـهِ للعَلَبَتَيـنْ
وافتنيَ الصحيفة الحَسْنَا التي
شاهدت فيها المكرمات رأي عينْ
١٠- تجمع من براعة المعنى إلى
براعة الألفاظ كلتـا الحُسنيينْ
أشهد أنك الذي سبقت فـي
طريقة الآداب أقصى الأمديـنْ
شِعرٌ حوى جزالة ورقّـة
تصـاغ من حِليةٍ «للشِعْرَيـين»
رسائـلٌ أزهارهـا منثورة
سرور قلبٍ ومتاع ناظريـنْ
يا أحوذياً يـا نسيج وحدِهِ
شهـادةً تنزهت عن قول مَيـنْ

جاء المثنى في هذا النص حقيقيا في المتصلين (ناظريك - عينيك - اليدين)، وفي غير المتصلين (شاعري طي المولدين(١٤) - شاعري خزاعة المخضرمين(١٥) - أولين (١٦) - الأعميين (١٧) - حلبتي نظمهم ونثرهم) وجاء من اللاحق بالمثنى (القيسين (١٨) - النابغتين (١٩) - الأعشيين (٢٠)) وجاء المثنى غير حقيقي أيضا لإفادة معنى التضخيم تغليبا، كما في (المشرقين - المغربين) وتعميميا، كما في (الحلبتين (٢١) - الحسنيين (٢٢) - الأمدين - الشعريين (٢٣))

وقد بنى الشاعر قوافيه على التثنية فاتخذ من أمثلة المثنى مقاطع لأبياته إلا في البيتين التاسع والرابع عشر، وجاء بمقطع الصدر في الطالع مثنى للتصريع وللتنبيه إلى القافية التي رصدها لنصه، وأكثر من المثنى في الحشو، وبذلك تشبع نصه وخرج من مجال الإبداع لأنه تجاوز الصنعة إلى التصنع.

ولا نرى الشاعر ينجح في السيطرة على الأداة إلا إذا بقي متحكما فيها حتى وإن تحكمت هي في نصه لاتساع مجالها فيه، ويتوصل الشاعر إلى التحكم فيها عندما يجدد توظيفها ويولد منها معاني وموضوعات، صورا وخيالات، يغني بها برنامجه التعبيري الأولي فيسمو به إلى درجة البرنامج الإبداعي الخلاق.

إن اللفظ (المثنى) إذا طغى على النص كما في أرجوزة ابن الجياب أصيب النص بالتضخم اللفظي، وكذلك المعنى (الثنائية) إذا اكتظ النص منه، فإن النص حينئذ يضيق ويختنق، وذلك يدل في الحالتين على أن هدف الشاعر من نصه هو الدرس اللغوي أو النقد الفكري، أو هو -كما عند المعري- الطرح الفلسفي في اللزوميات مثلا.

فمن لزوميات المعري قصيدة قالها في النون المكسورة مع الواو وألف الردف، تقع في سبعة وستين بيتًا (٢٤) طالعها (المتقارب):

أوانِيَ هم فألقى أوانِيَ
وقد مر في الشرخ والعنفوانِ

ورغم أن الشاعر تخير في هذه اللزومية قافية تستدعي المثنى فإنه لم ينطلق فيها من المثنى ولا أظهر حاجة في قسمها الأول الذي استغرق ثمانية عشر بيتًا إلى استعمال المثنى إلا في البيت التاسع حيث قال مثنّياً حادي الركاب:

فما لركابك هذي الوقوف عدا
حادِيَيْها الذي يَرجُوان

وقد عبر في هذا القسم عن وضعية الإنسان المتردية مركزا الحديث على ذاته مستلهما تجربته الشخصية فإذا هو لعبة في يد الأيام، رهين القضاء، سليب الارادة، وأخرج كلامه في شكل وحدة معنوية قابلة لتستقل بذاتها في نص متكامل ولا سيما أنها توجت بالحكمة وذلك في الأبيات ١٣ ثم ١٦ و ١٧ و ١٨.

لكن الشاعر إذ يستأنف الكلام في البيت ١٩ ينطلق من المثنى مخاطبًا الاثنين على سنة مخاطبة المصاحبين قائلاً:

فلا تمدحانِي بمين الثناءِ

فأحسنُ من ذاك أن تهجواني

ثم يتفرغ لموضوع جديد في القصيدة على صلة بموضوعه الأول إلا أنه موضوع مركز على ثنائية عناصر الحديث المعبرة عن حيرة الشاعر بين فكر الإنسان وقضاء الرحمان: من ثنائية المخاطبين المستحضرين إلى ثنائية إرادة الإنسان المحدودة من ناحية، وقضاء الله المطلق من ناحية أخرى، فإلى ثنائية النهار والظلام، وثنائية الكون التي يدل عليها مثنى التغليب في القوالب الجاهزة: الفرقدان والبارقان والعصران والشعريان والجديدان إلى غير ذلك من المجموعات الثنائية التي تناسلت في القصيدة وانتشرت على امتداد ٤٩ بيتا. وقد كانت مقاطع الأبيات في جميعها أفعالا مضارعة مصرفة مع المثنى باستثناء مقطع البيت الرابع والخمسين الذي كان اسما مفردا.

تلتقي ثنائية المعاني ومثنى التغليب وخطاب التثنية إذن في كامل القسم الثاني من القصيدة، ومنه قوله:

٢٠- وإنيَّ من فكرتي والقضا

ء ما بين بحرين لا يسجوانْ

وإن النـــهار وإن الظـــلام

على كل ذي غفلةٍ يدّجوانْ

وكيــف النّجَاءُ وللفرقــديـ

ـن فضلٌ وآليتُ لا ينـجوانْ

فلم تطلبا شيمَتَيْ ناشئيْن

وعمَّــا لطفت لـه تـجفـوانْ

فإن تقفــوا أثــري تُحْمــدا

وإن تعرفـا النهج لا تقفوانْ

٢٥- وقد أمر الحلم أن تصفحـا

ونـــادى بلطفٍ ألا تعفوانْ

فلن تَقْذَيا باغتفار الذنـوب

ولكن بغفرانهـــا تصفوانْ

ولولا القذى طرتما في الهواء

وفي اللــج أُلفِتُما تطفـوانْ

فكونا مع الناس كالبــارقيْن

تعمَّان بالنـــور أو تخفوانْ

فلـم تخلقـا مَلَكَـيْ قـدرةٍ

إذا ما هفا الإنسُ لا تهفوانْ

٣٠- ألم تريــا عُصري دهرنـا

يؤودان بالثِقّـل أو يأدَوَانْ

في مثل هذا المقام يتطابق برنامج الشاعر البنيوي وبرنامجه الفكري الشعوري ويتأكد أن خطاب التثنية واستعمال المثنى استدعتهما البنية الوزنية الإيقاعية وجميعها ظواهر استدعت موضوع ثنائية الكون وحيرة الشاعر وتمزقه، وبذلك تحولت التثنية من أداة مجردة في التعبير إلى مقوم فكري وشعوري، فالأداة سيطرت على نصه ولكن الشاعر عرف كيف يسيطر على الأداة والنص معا بما وفق إليه من حسن توظيف إذ وفر للأداة ما يشغلها من المعاني وتخير معانيه مما تصلح له تلك الأداة بالذات.

وقد كان بإمكان الشاعر أن يستعيض عن خطاب التثنية في وسط القصيدة بخطاب المفرد أو الجمع بعد أن قضى بالتثنية حاجته من التعبير عن العنصرين اللذين يرمزان إلى الثنائية المتحكمة في الحالة البشرية كما كان بإمكانه في البدء الاستغناء تماما عن سنة مخاطبة الاثنين، لكنه آثر توحيد نسق المبنى لما في نسق المعنى من انسجام حتى تتولد رؤيته من تفاعل المبنى والمعنى وتخرج من مجال المواقف البسيطة المجردة.

فإن في التثنية أصالة لغوية بها يكون التعبير عن أصالة الثنائية الكونية أدق. وقد صاغ المعري هذه الثنائية في لزوميةٍ أخرى قائلاً «البسيط»:

خيرٌ وشرٌ وليلٌ بعده وضح

والناس في الدهر مثل الدهر قسمان

واللبُّ حارب تركيباً يجاهده

فالعقل والطبع حتى الموت خصمان

ذلك يعني أن العدد في مختلف مظاهر خطاب التثنية في اللزوميّة المحللة بقي محتفظا بقيمته الرياضية فلم يكن في حكم الجمع ولا ارتد إلى حكم المفرد.

لكن حرص الشاعر على التفاعل بين اللغة والإيقاع والمعنى وعلى إظهار هذه العناصر بنفس الدرجة من القوة والسيطرة على السياق، أورث النص كزازة وجفافا.

ومن الطبيعي أن يشيع المثنى في الكلام الذي يؤسس على اختيار مبدئي لمقولة التثنية كما في نص ابن الجياب، وأن يشيع معنى ثنائية عناصر الكون في شعر التزم صاحبه بهذه الثنائية في برنامجه الفلسفي الشعري كما فعل المعري، لكن الأمر الطبيعي عندهما يكتسي في ذات الوقت صبغة الضرورة لأن الشاعر في هذه الحالة أو تلك بعد «ضربة البداية» يصبح موجها بما اختاره توجيها يصعب عليه الخروج عن مداره والإفلات من ضغوطه. أما إذا كانت الصورة الشعرية هي المولد الإبداعي في قصيدة الشاعر بصرف النظر عن أدوات التعبير وموضوعات القول – حتى وإن كانت الصورة تستدعي أدوات ومعاني وإيقاعات معينة أكثر مما تستدعي غيرها– تحرر الشاعر من كل قيد في المبنى والمعنى ووجد فسحة في التعبير والتخييل، وولد من الأدوات اللغوية الملحة والمعاني المتواردة والإيقاعات المترتبة عليها صورا وخيالات، ونقلها من وضعية الوسائل إلى وضعية الغايات، وحولها من قانون الظواهر اللغوية إلى قانون الظواهر الأسلوبية، وأخرجها من غرائب اللغة والفكر إلى عجائب الأدب.

حصل ذلك في نصوص قديمة وحديثة تعامل أصحابها مع التثنية في اللغة ومع معنى ثنائية الكون الذي يحضر في الذهن كلما حضر المثنى، ولم نر آفاق المبدع تتسع إلا إذا استلهم ثنائية الكائنات أكثر من استلهامه ثنائية الكون أو مثنيات اللغة أي إذا تحرر من قيد اللغة ومن ضغط الموضوعات الجاهزة.

ومثالنا على ذلكم القصيدة التالية لبشارة الخوري (الأخطل الصغير)، وهي من أغنيات فيروز، نقصر النظر على وجود توظيف التثنية فيها (المجتث) (٢٥):

١- يَا عَاقِدَ الحاجبَيْـن ... علـى الجَبِينِ اللُّجَيَن

إنْ كُنْتَ تَقْصِدُ قتلـي ... قتلتَني مَرَّتين

ماذا يُرِيُبك مِنّـي ... ومـا هَمَمْتُ بشَيْنِ

أصُفْرَةٌ فـي جَبِينـي ... أمْ رعشَةٌ في اليَدَين

٢- تَـمرُّ قَـفزَ غَـزَالٍ ... بَيْنَ الرَّصِيفِ وبَيْنـي

ومـا نَصَبْتُ شِبَاكي ... ولا أذِنْـتُ لِـعَيْـني

تَبْدُو كأنْ لا تَرَاني ... وَمِلءُ عَيْنِكَ عَيْني

وَمِثْل فِعلِكَ فِعلي ... وَيلِي مِنَ الأَحْمَقَيْنِ

مَوْلايَ لَمْ تُبْقِ منّي ... حَيّا سِوَى رَمَقَيْن

١٠- صبَرَتُ حتَّى بَرانِي ... وَجْدِي وَقَرَّبَ حَيني

سَتَحْرِمُ الشِّعرَ مني ... وَلَيْسَ هَـذا بِهَيْـن

أخَاف تدعُـو القَوافي ... عليكَ في المَشرقَيْنِ

استخدم الشاعر أسلوب التثنية منذ الطالع وذلك في (الحاجبين)، مقطع الصدر، وهو اسم مثنى، التثنية فيه مجرد أداة مبدئيا، تعبر عن صفة من صفات المرأة المخاطبة، إلا أن كلمة اللجين، مقطع الطالع، اسم مفرد يدل على أن كلمة الحاجبين اكتسبت قيمة خاصة لا لأنها مثناة، بل لأنها حققت التصريع وأشّرت على بنية النص الوزنية الإيقاعية باعتبارها كلمة احتضنت عناصر القافية الإطارية

العامة، وكذلك لأنها حققت مقابلة ضمنية بين (سواد) الحاجبين وبياض الجبين إيحاء بجمال المخاطبة الذي قاد المخاطب إلى تعلقها. ومقطع البيت الثاني (مرتين) يدل -وهو اسم مثنى على ان المثنى من حيث هو ظاهرة لغوية أخلى مكانه للتثنية لتعمل في النص باعتبارها مقولة نحوية ذات أثر في البنية المعنوية وفي البنية الوزنية الإيقاعية بل وفي الرؤية الكلية بسبب انعدام المبرر المنطقي في هذا المقام لتثنية القتل لا رياضيا ولا نحويا ولا معنويا، لأن قتل الواحد في الأصل يكون مرة لا مرتين. لكن للشعر منطقا غير منطق اللغة، وغير المنطق الصوري، بحيث يتضح أن التثنية تحولت إلى مقوم بنيوي ومعنوي في برنامج الشاعر الإبداعي فلم تعد وسيلة يقضي بها حاجة في التعبير فحسب، بل مولدا يستلهم منه الصور والخيالات.

وعند إعادتنا قراءة البيتين في ضوء هذه النقلة النوعية من الظاهرة اللغوية إلى المقولة النحوية ومن المقولة النحوية إلى الرؤية الإبداعية نتبين أن الحاجب المعقود ينبغي أن يحمل على أنه كناية عن الصدود المفضي إلى الإعراض وأن يؤوّل حاجبا العين على التشبيه بحاجبي الحراسة لبيان الاحتراس والتعبير عن التحصن من ناحية، وعلى التشبيه بالسيفين المسلولين دلالة على الاستعداد للمقاومة وإضمار نية القتل من ناحية أخرى. كل ذلك يصور أنه -رغم نفورها منه وتضرره منها- شديد التعلق بها، وفي ذلك استدراج لها، وأنها -رغم نفورها الظاهر منه- حاضرة ومشاركة- وفي ذلك منها تمنع. والحاصل أنه الغرام الموجب للوصل. وإذا لم يكن عشق إلا مع الموت فالمخاطب وفّى بالشرط إلا أنه اختار نوعا خاصا من الموت. فصورة القتل مرتين ولدها لزوم الشاعر التثنية أكثر مما كانت من معاني الغزل التي تقتضي استعمال المثنى، وإذا هي صورة أسطورية المنزع، وإلا كيف يناقش المقتول قتلته ويحقق في كيفية وقوعها؟ إنما هو القتل سحرا أولا، والقتل إعراضا ثانيا. فلا قتل على الحقيقة ولا جريمة ولا موت، لكنه الموت عشقا يكون صريع الغواني بمقتضاه كائنا خارقا للعادة. فهو شهيد وشاهد ومشهود، لا يكاد العشق يقتله حتى يبعثه من جديد.

وتتغلل التثنية بعد البيتين الأولين في النص وتحل نماذج المثنى في مقاطع الأبيات مستأثرة بأكبر منازل القصيدة أهمية عروضية ووزنية، وبنيوية معنوية، وبالتالي رؤيوية.

وينتقل الشاعر في توظيفها نقلة أخرى خارجة في دلالتها عن الاستعمالات اللغوية والمقتضيات النحوية إلى آفاق إبداعية جديدة. ذلك أنه يحولها إلى موضوع هو موضوعه الرئيسي في غرضه الغزلي، هو موضوع المواجهة بين اثنين أو المغالبة أو المبارزة بالاصطلاح الاجتماعي الذي يقابل مصطلح لِّمٌ في الحضارة الغربية. فنحن مع الشاعر في هذا النص ننتقل من لِّمٌ بمعنى المثنى إلى لِّمٌ بمعنى المبارزة.

فقوله (رعشة في اليدين) الذي يدخل في أسلوب الكناية عن العلة الجسدية والأزمة العاطفية ويندرج منه في باب التلميح الخاص إلى صفة التجرد من السلاح، يدل على العزَل المقابل لمظهر التسلح البالغ الذي وصف به «الخصم». والمقابلة تقوى بين الطرفين المتواجهين إذا أضفنا إليها دواعي المغالبة النفسية والعاطفية. فرعشة اليدين صحبتها صفرة الجبين عند العاشق أما عقد الحاجبين فصفة كانت على خلفية الجبين اللجين عند المعشوقة. وهذا يكشف الاختلال في توازن القوى الدال على إجرام المعشوقة في حق العاشق كما يبين أن المبارزة بينهما مآلها نهاية العاشق وانتصار المعشوقة.

ومما يؤكد أن توظيف التثنية في النص خرج عن وظيفته النحوية الأصلية التي انطلق منها في الاستهلال - وهي ضم المسميين المتجانسين - أن بقية نماذجها: (الأحمقين) في البيت الثامن، و(الرمقين) في البيت التاسع، و(المشرقين) في البيت الأخير، اعتمد الشاعر فيها التعبير التراثي الجاهز أو ابتكر

صورها وصبها في قالب التعبير الجاهز وخدم بها صورة المبارزة المرسومة.

فالمثنى في (الرمقين) يقوم على الضم بين مالا يضم عادة لأن الرمق لا يقبل التنكير وليس له إلا وجه واحد وهو مرتبط في الحكم والدلالة بالقتل مرتين، مترتب عليه وقد جاء به لغرض التضخيم والتهويل وللإيهام بتجنيها وتضرره.

والمثنى في (الأحمقين) هو من قبيل «غرائب اللغة» التي يدل المثنى فيها على كائنين غير متجانسين، متلازمين أوقامت بينهما علاقة ما. نعت نفسه والمعشوقة بالحمق كأن صفة الحمق المشتركة بينهما من علامات الحب الموجبة للجمع بين الطرفين في غياب موجبات التعقل.

أما كلمة (المشرقين) فاسم مثنى وتعبير تراثي جاهز يقصد به المشرق والمغرب، ولكن الشاعر أحياه بأن اتخذه مقطعا لقصيدته قفلها به معبرا عن معنى التهديد المفتعل بالعاقبة الوخيمة العميمة لغاية إدانة المخاطبة.

وفي الختام نرجو أن يكون قد اتضح في هذا العمل الذي يندرج في كيفية عيش الظاهرة اللغوية في النصوص الأدبية أن التثنية وهي مقولة نحوية قائمة في النظام، عندما يحسن توظيفها في الشعر تصبح –مثل أي ظاهرة أخرى– من المقومات الفاعلة في الكلام. وذلك يعني أنها تصبح مبررة الوجود فيه، مساهمة في مقاومة اعتباطية العلامة وعفوية الكتابة، بل دالة على زوال الحاجز الفاصل بين الأداة والغاية، وبين الدال والمدلول، وبين اللفظ والمعنى، كما تصبح مولدا دلاليا يعسر معه الفصل بين المعنى النحوي والمعنى الشعري ويعسر معه أكثر الفصل بين المعنى الذي بالنفس والمعنى الذي يتشكل في النص.■

الهوامش

١– المنصف عاشور، ظاهرة الاسم في التفكير النحوي، منشورات كلية الآداب منوبة – تونس ١٩٩٩، ٢٠٨–٢١٢.

٢– محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ط.٣، دار الشرق العربي، بيروت ١٩٧١، ج.١، ٢٥٢.

٣– الأب رفائيل نخلة اليسوعي، غرائب اللغة العربية، ط.٣، دار الشرق، بيروت ١٩٨٦. والتمييز بين معنيي التغليب والتعميم هو من اجتهادنا عند تأملنا في الأمثلة التي جمعناها وحققنا في معانيها.

٤– عرف شريف يحيى الأمين – في المعجم الذي أعده بعنوان: معجم الألفاظ المثناة (المثنيان)، ط.١، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان ١٩٨٢– الألفاظ المثناة التي عني بجمعها من المعاجم والتراجم وكتب التاريخ ونصوص الشعر، بكونها «كل لفظ بصيغة المثنى يتضمن معنى ثابتا أو معنيين متلازمين مقترنين اقترانا ضروريا ودائما، كما هو الحال في أسماء الأعلام والأسماء المعرفة، بحيث نعرفهما معا، ولو ذكر أحدهما لذكر الآخر معه» (ص.٥)، وصنف (ص.ص.٥–٧) الأنواع التي تنطوي عليها هذه الألفاظ عشرة أصناف. ومرجع هذه الأنواع في رأينا إلى الأقسام الثلاثة التي ذكرناها: المثنى الحقيقي ومثنى التغليب ومثنى التعميم، علما بأن معجم شريف يحيى الأمين يشكل مدونة من مدونات الاستعمال، كبيرة الفائدة إذ تتضمن حوالي ٣,٦٠٠ مثنى مستعمل في كلام العرب، يشترك كثير منها في مادة لغوية واحدة إذ أن كثيراً من المواد أعطت كثيراً من المثنيات، إلا أن هذا المعجم غير موثق التعريفات ولا منسوب الشواهد ولا معين المصادر، وقد اكتفى صاحبه بالقول في مقدمته: «لعل أول من اهتم بهذا الموضوع بشكل واضح هو يعقوب بن السكيت (١٨٦ – ٤٤٢هـ) فأفرد له فصلا خاصا في كتابه إصلاح المنطق». أما الكتاب الخاص الذي صنف في هذا المضمار فهو جنى الجنتين في تمييز نوعي المثنيين للإمام محمد بن فضل الله المحبي

(ت ١١١١). وقد لاحظنا أنّ شريف يحيى الأمين أدخل في معجمه استعمالات حديثة مثل: الأميركتان (أميركا الشمالية وأميركا الجنوبية)، والحبلان (الاتجاهان المتضادان) في الاستعمال العامي: «فلان يلعب على الحبلين» ومعناه –في تقديره–: يتظاهر أنه مع هذا الفريق ومع الفريق الآخر. وهذا التوسيع كان ينبغي أن يدعوه أكثر إلى توثيق الشواهد ليتعرف الدارس تواريخ الظواهر ويتبين مظاهر تطور استعمال المثنيين في اللغة.

٥– الديوان، دار صادر – دار بيوت، بيروت ١٩٦١, ٣٣٧.

٦– مثل: زال عن موضعه.

٧– السبل: المطر.

٨– تغنى: تقيم.

٩– الديوان، ٣٥٧.

١٠– خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١، ٤٢٦–٤٢٧.

١١– في بناء البيت على القافية، راجع: ابن خلدون، المقدمة، المطبعة التجارية الكبرى، تحقيق لجنة من العلماء، القاهرة د.ت،٥٧٤.

١٢– الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبدالله عنان، ط.ا، القاهرة، ١٨٨ – ١٨٩.

١٣– الزيادة منا، ليستقيم الوزن.

١٤– أبو تمام والبحتري.

١٥– أبو الشيص ودعبل الخزاعي.

١٦– قس بن ساعدة وسحبان وائل.

١٧– تسمية تصدق على كثير من الشعراء العميان في القديم، لا يسمح السياق بتعيين الأعميين المقصودين فيه، ولم يذكر شريف يحيى الأمين في معجمه للأعميين علمين مخصوصين، مما يدل على أن هذا المثنى في الاستعمال – ككثير من غرائب اللغة – لم يكن محدد المفهوم في جميع الحالات. لكن صاحب المعجم ذكر استعمالات للأعميين في كلام العرب: للسيل والجمل الهائج حينا، وللسيل والحريق حينا آخر، وللسيل والليل تارة، وللنار والليل تارة أخرى.

١٨– قد يذهب الظن إلى أن قصد الشاعر يتصل بقيس بن الخطيم وقيس بن زهير، لكن شريف يحيى الأمين في معجمه حصر القيسين في قيس بن عَتّاب بن أبي حارثة بن جُدي بن تَدُول بن بُحتر بن عَتُود، وابن أخيه قيس بن هَذَمَة بن عَتّاب بن أبي حارثة، وكلاهما من طي.

١٩– النابغة الذبياني والنابغة الجعدي.

٢٠– أعشى وائل وأعشى همدان.

٢١– الصبح والمساء، وإنما سميا بذلك للحلب الذي يكون فيهما.

٢٢– الظفر والشهادة. وجاء في معجم الألفاظ المثناة...: الحسنيين، إما الغلبة والغنيمة في العاجل، وإما الشهادة مع الثواب في الآجل. قال تعالى (قل هل تَرَبصُونَ بنا إلا إحدى الحسّنيين) التوبة،٥٢.

٢٣– نجمان يظهران في زمن الحر.

٢٤– لزوم ما لا يلزم، دار صادر – دار بيروت، بيروت.

٢٥– شعر الأخطل الصغير، بيروت ١٩٩٢.

عبد الوهاب عزّام والخيّام

يوسف بكّار *

-١-

المرحوم الدكتور عبد الوهاب عزّام (١) (١٨٩٤-١٩٥٩م) أكاديمي وأديب وسياسي مصري معروف. درس بالأزهر، ثم انتقل إلى معهد القضاء الشرعي بالقاهرة وتخرج فيه ثم درّس. التحق بالجامعة المصرية القديمة وتخرج فيها عام ١٩٢٣ في الآداب والفلسفة. اختير مستشاراً للشؤون الدينية في سفارة مصر بلندن حيث التحق بقسم اللغات الشرقية بجامعة لندن وحصل على ماجستير في الأدب الفارسي عام ١٩٧٢، وعلى الدكتوراة من الجامعة المصرية عام ١٩٣٢ بعد عودته إلى مصر؛ ثم جعل يدرّس الفارسيّة في كلية الآداب التي تدرّج في وظائفها العلميّة حتى صار عميدها ؛ وقد انتدب في هذه الأثناء، مرتين، للتدريس جامعة بغداد، ثمّ عين وزيراً مفوضاً لمصر في السعودية عام ١٩٤٧ ، منفيراً في باكستان (١٩٥٠)، وسفيراً في السعودية (١٩٥٤). ولما أحيل إلى (المعاش) عام ١٩٥٦م كلّفته السعودية بإنشاء جامعة الملك سعود بالرياض التي ظلّ رئيسا لها إلى أن توفاه الله بالسكتة القلبية، ونقل إلى القاهرة ودفن في حلوان في المسجد الذي أقامه أمام منزله.

كان يجيد الفرنسيّة والإنجليزية والفارسيّة والتركية والأردية، وكان عضواً في المجامع العلمية واللغوية في سورية ومصر والعراق وإيران.

-٢-

كان عبد الوهاب عزّام شاعراً وصاحب نثر أدبي كذلك، وقد خلف فيهما معاً دواوين وكتباً وبحوثاً ومقالات كثيرة. له في الشعر: «الأوابد» (١٩٤٢)، و«اللمعات» (١٩٥١) و«المثاني» (١٩٥٢)؛ وله في النثر: «رحلات عبد الوّهاب عزّام» و«النفحات» (١٩٥٣) و«الشوارد او خطرات عام» (كراتشي ١٩٥٣).

أمّا في حقل التأليف العلمي في الأدب العربي، فقد ترك هذه الكتب:

«ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام» (١٩٣٦)، و«مهد العرب»(١٩٤٦)، و«موقع عكاظ» (١٩٥٠) و«المعتمد بن عبّاد» (١٩٥٩) الذي صدر بعد وفاته. وأما في التحقيق المنفرد والمشترك فله : «كليلة ودمنة» (١٩٤١)، و«وجالس السلطان الغوري» (١٩٤١)، و«ديوان المتنبي» (١٩٤٤)، و«رسائل الصاحب بن عبّاد» (١٩٤٧) بالإشتراك مع الدكتور شوقي ضيف، و«الورقة» لمحمد بن داود الجرّاح (١٩٥٣) بالاشتراك

* استاذ النقد الأدبي ، جامعة اليرموك، إربد / الأردن.

مع عبد الستار فرّاج.

وثمة بحوث كثيرة للدكتور عزّام قد تكون منسية في الادب العربي قديمه وحديثه في غير موضوع من موضوعاته المختلفة نشرها في مجلتي «الرسالة» و«الثقافة» بين عام ١٩٣٣و١٩٤٤.

-٣-

وكانت لعبد الوهاب عزّام، لمعرفته اللغات الشرقية الثلاث الفارسيّة والتركيّة والادبيّة وتخصصه في الأدب الفارسي تحديداً، ريادة علمية وتعليمية منظمة وجهود بارزة تحقيقاً وتأليفاً وترجمة في زمانه- وبعده بقليل- الذي كانت معرفتنا فيه باللغات الشرقية وآدابها قليلة محدودة.

٣-١ :

تعدّ عناية عبد الوهاب عزم بالشاهنامه وصاحبها الردوسي من أقدم اهتماماته في الأدب الفارسي، إذ كانت أطروحته للدكتوراة من جامعة القاهرة عن تصحيح ترجمة الشيخ البنداري العربية النثرية للشاهنامه التي وازنها بالأصل الفارسي وأكمل ترجمتها في مواضع ودرسها هي وصاحبها دراسة وافية(٢).

٣-٢:

ومن الشعراء الذين اهتم بهم أيضا سعدي الشيرازي، فقد عرفّ به وبأدبه في مقاله «الشيخ سعدي الشيرازي (٣)» (١٩٣٩م)، ثم عاد اليه عام ١٩٤٦ ليتناول شعره العربي في البحث عنونه «الشيخ سعدي الشيرازي :شعره العربي(٤)».

٣-٣ :

وعُني، مبكراً مذ عرف اللغة الفارسية بالتصوف الإيراني الذي قد يعود اهتمامه به.

إلى عام ١٩٣٣م إذ كتب مقالة «التصوف في الشعر الإسلامي» بصحيفة الجامعة المصرية (يناير وابريل ١٩٣٣م)، وربما كان ذلك تمهيداً لاهتمامه بعلمين كبيرين من أعلام التصوف الإيراني: فريد الدين العطّار الذي ألف فيه «التصوف وفريد الدين العطار» (القاهرة ١٩٤٥)، ومولانا جلال الدين الرومي صاحب «المثنوي» الذي خلف فيه كتابه «فصول من المثنوي» (٩٤٦)

٣-٤ :

أمّا صاحبه محمد إقبال اللاهوري شاعر باكستان وفيلسوفها الذائع الصيت، فقد احبّه اول من قدّم هذا الشاعر الفيلسوف المؤمن، كما كان يدعوه، إلى العرب وعرّفهم عليه مثلما عرفهم من قبل على الشاعر التركي المسلم محمد عاكف، بتأليف كتابه (محمد إقبال: سيرته وفلسفته وشعره) «للتعريف بإقبال في العالم العربي، وليكون مقدمة لقرّاء دواوينه بالفارسية والأردية»:

(١) ديوان «بيام مشرق» (رسالة المشرق). ترجمة شعرية عن الفارسية- كاراتشي ١٩٥١.

(٢) ديوان «ضرب الكليم» عن الأردية . مطبعة مصر- القاهرة ١٩٥٢.

(٣) ديوان «الأسرار والرموز». ترجمة شعرية عن الفارسية. مطبعة المعارف، القاهرة ١٩٥٦م.

٣-٥ :

وأما ترجماته الفارسية فقد ترجم إلى العربية بالاشتراك مع تلميذه يحي الخشّاب كتاب «جهار مقالة» (المقالات الأربع) لنظامي عروضي السمرقندي احد تلامذة الخيّام .

٣-٦ :

وكانت له عناية شديدة باللغة الفارسية وصلاتها باللغات الأخرى وتأثيرها فيها وتأثرها بها، وقد خلّف في هذه البابة بحوثاً ومقالات نشر جلها في مجله مجمع اللغة العربية بالقاهرة بين عام ١٩٥٣-١٩٦١.

٣-٧ :

وشملت عنايته الأدب الفارسي في عصوره وأطواره كافة، والصلات بينه وبين الأدب العربي. وقد ترك في هذا المجال عدداً من الفصول في كتب وبحوث ومقالات. وقد نشر أكثر البحوث والمقالات في مجلة «الرسالة».

٣-٨ :

وثمّة أعلام آخرون عُني بهم وكتب عنهم وترجم

بعض إبداعاتهم منذ أكثر من نصف قرن، وعرّف العرب ببعض آثارهم. فقد كان «عبّيد الزاكاني» وعن كتابه «أخلاق الأشراف» ثلاثة مقالات في مجلة «الثقافة» (١٩٣٩)، وكتب عن رشيد الدين العمري المعروف بالوطواط صاحب كتاب «حدائق السحر في دقائق الشعر» ثلاث مقالات أيضاً في المجلة نفسها (١٩٣٩)، وكتب عن الشيخ عبدالرحمن الجامي الشاعر الصوفي مقالين في «الثقافة» أيضاً (١٩٤٠) كما كتب مقالين آخرين فيها عن رشيد الدين فضل الله وكتابه «جامع التواريخ» (١٩٤٥).

-٤-

كانت تلك إطلاله على جهود عبد الوهاب عزام الكبيرة في اللغة الفارسية وآدابها وصلاتها بالعربية وآدابها، أما جهده في عمر الخيام والرباعيات تحديداً محور هذا البحث الرئيسي، فيكاد يكون منسياً سوى إشارات للمرحوم الدكتور زكي المحاسني في جانب منه قاده إليها كلامه على «رحلات» عزّام في كتابه/المحاضرات عنه.

٤-١ :

يبدو أن صلة عزام العلمية بالخيام والرباعيات تعود إلى عام ١٩٣٤م إذ سافر إلى إيران للمشاركة في مؤتمر الفردوسي صاحب الشاهنامه، فقدر له أن يزور نيسابور مسقط رأس الخيام ويزور ضريحه ثمة. وليس من شك أن مقام الخيام آنذاك غيره ألان إذ زرته عام ١٩٧٠م فكان يليق بالخيام ومكانته العلمية والشرعية. وقد كانت زيارة عزام تلك مدعاة إلى أن يترجم الرباعيات الست المسطورة على صفحات أعمدة الضريح مشفوعة ببعض التعليقات الطريفة (٥).

أمّا لقاؤه العلمي الآخر مع الخيّام فكان عام ١٩٣٨م إذ نشر في المجلة «الهلال(٦)» المصرية مقالة «بين أبي العلاء والخيام» فكان - بهذا - من أقدم الدارسين العرب الذين التفتوا إلى مسالة الوازنة أو المقارنة بين المعري والخيام من مثل: عباس محمود العقاد (١٩٠٨)، وطه حسين (١٩١٥)، وفؤاد أفرام البستاني (١٩٢٨)، وأحمد حامد الصّراف(١٩٣١).

من الجلي، كما يتبدّى من المقال، أن عبد الوهاب عزّام لم يكن يهدف إلى أن يقارن- بالمفهوم الفرنسي - بين الشاعرين، بل يجوز أن ندرج مابيّنه من وجوه الإتفاق بينهما في مفهوم الموازاة/المشابهة الأمريكي للمقارنة. ومن البيّن، كذلك، انه ولج وساح الموازنة مأخوذاً بما عرف عن الخيّام من خلال الرباعيات المنسوب أكثرها إليه وفي هذا ما فيه، ومتيقناً أن المعري «رواقيّ» المذهب والخيام «أبيقوري» النزعة. فقد روّس المقال قبل العنوان بهذه العبارة «إن مسافة الخلف بين المعري والخيام واسعة. فالأول رواقي المذهب، والثاني ابيقوريّ النزعة؛ ولكنهما في التشاؤم بالحياة والزراية بها والرثاء لحال الإنسانية سواء».

واستلم هذا المفتاح ومضى يوازن بين الرجلين من خلال «اللزوميّات» و«الرباعيات» تحدياً، وجعل، بدءا، يتساءل مستنكراً: «بعض الأدباء يذكرون الخيّام مع المعريّ، ويكثرون من تشبيه أحد الرجلين بالآخر، فهل هم في ذلك على هدى؟! ماذا عسى أن يتبين الباحث من تشابه بين عالم فارسي غلبت عليه الفلسفة النظرية والرياضة والفلك، وأديب عربي غلبت عليه الفلسفة العملية وعلوم الأدب؟!».

ماذا يجد من قرب بين بصير رأى ألوان الحياة، وسرّح طرفه في أرجائها وأمتع نفسه بمشاهدها، وسرّى همومه بمرائيها ورأى فيها مضطرباً واسعاً؛ وبين آخر كفيف لا تنطلق نفسه في نظراته، ولا يهتدي السبل في مناكب الأرض، لزم داره وتسمّى رهين المحبسين: العمى والدار، بل رأى الحياة محبساً ثالثاً؟

«ماذا تجد من شبه بين هذا الفلكي البصير الذي يأخذ حظه من متاع الحياة ولذة العيش ويدعو الناس الى انتهاز الفرص، وبين هذا الأديب الضرير الذي غلب عليه الحزن والانقباض وزهد في الدنيا ودعا جاهداً إلى الزهد فيها ؟! هذا بين كأسه ومزهره ونديمه في المروج الخضراء على مجاري المياه، وهذا في ظلمته يملي على الناس مادرك عقله من مساوىء هذا العالم، وما أحس قلبه من هموم هذه الحياة، ويغتنمّ لما لم يدرك من أسرار الكون ومعمياته...».

صفوة القول في الافتراق بينهما عنده إنهما «شاعران دعوة أحدهما : اشرب واطرب ولا تبال شيئاً، ولا تفكر في الأمس والغد ....، والثاني دعوته: ازهد واهجر الخمر واللهو وفكر في امسك وغدك. ذانك مذهبان في العيش مختلفان كلّ الاختلاف تترادف عليهما الأدلة من شعر الشاعرين».

بيد أن عبد الوهاب عزّام يرى أن ثمة وجوه شبه واتفاق بين الرجلين لا يدركها من يقنع بالنظرات العاجلات بينهما، فكلاهما «متفلسف قرأ الفلسفة وفكّر تفكيراً عميقاً فلسفياً وكان له فلسفة عملية انتهت إليها آراؤه على بعد ما بين النهايتين... الذي يعنينا أن الرجلين كليهما فكّرا في العالم فتحيّرا وتشاءما، وحزنا وصوّر للناس ما أدركها وما أحسا من ذلك». يقول المعري مثلاً:

سألتموني فأعيتني إجابتكم

من ادّعى أنه دارٍ فقد كذبا !

ويقول الخيّام:

«تفكّر قوم في الأديان والمذاهب، وتحيّر آخرون بين اليقين والشك، وإذا بمنادٍ يناديهم: أيها الجاهلون ! إن الطريق ليست هذه ولا تلك !».

لقّد قبّح كل منهم الحياة وذمّها وأبان عن مصائبها والفناء السريع الذي قدّر للأحياء، وعن أن الإنسان تقلّب في أطوار العالم، فهو اليوم إنسان، وغداً تراب تصنع منه الآتية، وتبنى به الدور. فأبو العلاء يقول مثلاً:

صاحِ هذي قبورنا تملأ الرّحـ

ـب، فأين القبور من عهد عاد؟

خفّف الوطء ما أظن أديم الـ

أرض إلا من هذه الأجساد !

ويقول :

لعل مفاصل البنّاء تضحي

طلاءً للسقيفة والجدار

والخيّام يقول :

«مررت بمصنع خزّاف فرأيته قائماً أمام دولابه يصنع صحافاً وأباريق من هامة ملك وذراع سائل. ويلك أيها الصانع ! تلبث إن كنت عاقلاً، حتّام طينة الإنسان ؟ ماذا تظن ؟ إن الذي وضعت على الدولاب أصبع أفريدون وكفّ كيخسرو».

اكتفى عزّام بهذه الصور الكُبَر من علائم الاختلاف والاتفاق بين المعري والخيّام التي استشهد عليها بمُثل وافية من اللزوميات والرباعيات، غير أنه ختم المقال بقوله «هذه نظرات في شعر المعري والخيام لا تكفي الباحث المتطلع، ولكنها تصلح أن تكون عنواناً لما وراءها من فلسفة الرجلين».

اللافت للانتباه أنه لم يقارن بينهما مقارنة تأثر وتأثير كما فعل كثيرون من قلبه ومن بعده في حين أن ثمة ما يتيح هذه المقارنة ويفضي إلى تأثر الخيام بالمعري، وذا موضوع آخر.

لست أخال أن جهد عزّام المبكّر هذا في الخيّام والرباعيات قليل أويثل صدوداً عنه أو «مقتا» له كما يري المرحوم الدكتور زكي المحاسني الذي أسس رأيه عن عبد الوهاب عزّام في الخيّام من خلال ما توهمه استشفافاً من «الرحلات» وديوان «المثاني»؛ وربما كان معذوراً لأنه لم يطلع على المقال المهم هذا «بين أبي العلاء والخيّام». يقول (٧) «ومن العجب ما كان يضمره الدكتور عبد الوهاب عزّام من المقت للشاعر عمر الخيّام، وما ذلك إلا لان الخيام كان شاعراً يحض على شرب المُدام وله مذهب وجودي في هذا الشأن... وما أجد من عزام هذا الكره للخيام إلا لتقواه وصوفيته الإلهية وانصرافه إلى العبادة والجدّ».

لو كان عبد الوهاب عزّام، الذي كان يحفظ الرباعيات في أنواع منظوماتها العربية وأصلها الفارسي للعلم بها لا للعمل بفحواها كما يقول المحاسني نفسه(٨)، لو كان يكره الخيام أو يمقته لما زار قبره بدءا ولما ترجم من بعد الرباعيات الست المكتوبة على بناء الضريح. ولو كان كذلك لما قال في سفره ذاك لوزير المعارف آنئذٍ «كما ينبغي أن يكون بجانب القبر أشجار تتهدل أغصانها عليه، وتنثر الأزهار فوقه كما وصف الخيّام قبره قبل موته فيما حكى نظامي العروضي، وكما رآه نظامي نفسه بعد موت الخيام فوجده مصدقاً لما

نقد الخطاب الشعري

قال(٩)».

أما أنه، لتقواه وتدينه، لم يشارك من كانوا معه من زائري الخيام المائدة التي مدّت حينئذٍ وفيها أصناف الشراب، وأنه انتبذ هو وصديقه ورفيقه عبد الحميد العبادي وتركوا القوم وخيّامهم إلى قبر فريد الدين العطّار، وقال «بئس ما ذكرتم صاحبكم (١٠)!»، فهذه مسألة أخرى لا صلة لها بالكره والمقت ! ثم لماذا الترجمة والمقال بعد تلك الزيارة ؟!

لا أظن أن موقف عزّام، الذي كوّنه من خلال الرباعيات المنسوب كثيرها الخيام، من الخيام كان كموقفه من حافظ الشيرازي الذي لم يكتب عنه أو يترجم شيئاً من آثاره، لأن عزّاماً كما يقول تلميذه يحي الخشّاب كان مثل صديقه محمد إقبال «يخشى على المسلمين من تصوف حافظ... التصوف عند عزّام: ترك المظاهر الزائفة فهي قشور، والتمسك بالجواهر الحق فهو سرّ الحياة(١١)».

ومن استدلالات المحاسني الأخرى على زعمه ما فهمه توهماً من تسمية عزّام لديوانه «المثاني» حين قال(١٢) «... على الدكتور عزّام لم يرضَ بأن يسمّي أبياته ومقطوعاته رباعيات، فراح يسميّها (المثاني) لأن كلّ قطعة (١٣) (كذا) منها مؤلفة من بيتينس، وحين قال (١٤) فكانت جفوة الدكتور عزّام من الرباعيات ونجواها الخمريّة وما يطيف في أثنائها من ضروب المجون، هي التي وجّهته وجهة المثاني، وصرفته عن تسمية أشعاره بالرباعيات، مع أنها منطبقة الأوصاف على الرباعيات في النظم الخيّامي».

الحقيقة غير هذا، فعزّام نفسه يقول(١٥) تحت عنوان (وسمّيتها المثالي): «وكان بدا لي أن أسمّي هذه الأبيات رباعيّات، كإصطلاح أدباء الفرس في الأبيات الثنائية !، وكما جرى العرف بين أدباء العرب في هذا العصر، ولكني عدلت عن هذه التسمية بعد التأمل»، ويقول (١٦)«... يتبين ممّا قدّمت أن الرباعيات في الفارسيّة (١٧) والعربية لها وزن يخصها، ونظام في القافيّة يميزها، فليس كل ما نظم بيتين بيتين يعدّ رباعياً.

لهذا رأيت ألا أسمي أبياتي هذه رباعيات، إبقاء على الإصطلاح المتبع في الأدبين العربي والفارسي. وسميّتها المثاني إذ كانت الأبيات فيها مثنىً مثنىً».

لقد كان عبد الوهاب عزّام محقّاً في تسمية ديوانه هذا «المثاني» لان أشعاره جاءت كما يقول زمثني مثنيس في بيتين اثنين (١٨) لا ينسحب عليها مفهوم الرباعية المعهود في الأدب الفارسي أو المترجم إلى العربية الملتزم به، ولا تدخل، لهذا، في أي ضرب من ضروبها الثلاثة الأشيع: الرباعي الكامل الموحّد القافية، والرباعيّ الأعرج الذي تختلف قافية رويّ شطره الثالث عن روي الشطور الثلاثة الأخرى الموّحد (الأول والثاني والرابع)، والرباعي الكامل المردوف (١٩). فمن المثالي، مثلاً، قول عزّام (٢٠):

يطبع الحسن شكله في فؤاد

ولقلبي على الجمال انطباعُ

بين نفسي والحسن أخذٌ ورد

مثل ما غازل المرايا شعاع

فأين هذا وأمثاله التي قال المحاسني إنها «منطبقة الأوصاف على الرباعيات في النظم الخيّامي» من «الرباعية» كي يسمّي بها ؟! وسالرباعيس، بعدُ، نوع/ جنس من أجناس الشعر عند الإيرانيين لم يكن من اختراع الخيّام أو مقصوراً عليه وحده كي يتحاشاه عزّام لو كانت أشعار ديوانه هذا تنطبق عليه، وقد نظم عليه من شعراء الفرس قبل الخيّام، مثلاً: أبو سعيد بن أبي الخير، وبابا طاهر الهمداني، والشيخ عبد الله الأنصاري(٢١).

٤-٢:

وواكبت عناية عزّام بالخيام ترجمة خمس عشرة رباعية نثراً – فيها واحدة مكررّة – في مناسبتين: الأولى زيارته لضريح الخيّام، وقد ترجم في «الرحلات» الست الرباعيات المكتوبة على أعمدته؛ والأخرى مقالة «بين أبي العلاء والخيام» حيث استشهد بتسع من الرباعيات على ما أبداه من مواقع الاتفاق والافتراق بين الشاعرين، لكنه – وهذا أمر بديهي – لم يثبت، في الحالين، الأصول الفارسية لما ترجم وهو ما

أنا فاعله هنا، وأعتذر، لا سيما في المقال، عن ترجمتها نثراً متذرّعاً بضيق الوقت، إذ قال(٢٢) «لم يتسع الوقت لان أترجم نظماً ما استُشهد به من الرباعيات». وإذا، عددنا، وهذا هو المتبع، تاريخ نشر الرحلات الأولى بطبعتها الأولى عام ١٩٤٧م تاريخياً لترجمة عبد الوهاب عزّام(٢٣) يكون تاسع من ترجم مختارات من الرباعيات نثراً إلى العربية عن غير لغة لا سيما الإنجليزية بعد كلٍّ من: احمد حافظ عوض (١٩٠١)، وعباس العقاد (١٩٠٨)، ومصطفى وهبي التل (١٩٢٢)، ومحمود المنجوري (١٩٢٣)، وأمين نخلة (١٩٢٥)، وجميل صدقي الزهاوي(١٩٢٨)، وأحمد حامد الصرّاف (١٩٣١)؛ وهمايون (١٩٣٩). أما ترتيبه بين مترجمي الرباعيات إلى العربية جميعاً، الذين تصل عدتهم إلى السبعين، فهو الثالث والعشرون(٢٤).

رباعيات كتاب الرحلات الأولى

(١)

عاد السحاب، يبكي على العشب الأخضر،
فلا ينبغي العيش بغير الشراب الأحمر.
هذا المرج (٢٥) مسرح أبصارنا اليوم،
فليت شعري من يسرّح نظره في أعشاب قبورنا غداً؟!

❖

آبر آمد وباز بر سر سبزه كَريست
بي باده ارغوان نميبايد زيست
امروزكه اين سيزه تماشاكَه ماست
تا سبزه خاك ماتمشاكَه كيست؟

(٢)

نحن لعب، والفلك بنا لاعب،
حقيقة لا مجاز فيها.
كنّا لاعبين على نطع الوجود؛
قعدنا إلى صندوق العدم واحداً بعد واحد.

❖

ما لعبتكما نيم وفلك لعبتباز
از روى حقيقتي نه از روى مجاز
بازيجه كنان بديم برنطع وجود
رفتيم بصندوق عدم يك يك باز

(٣)

ظهر بحر الوجود من الخفاء،
وما استطاع أحد أن يثقب جوهرة الحقيقة هذه.
كلّ تكلّم بما يهوى،
وما قدر أحد يبين عن السر.

❖

اين بحر وجود آمده بيرون زنهفت
كس نيست كه اين كَوهر تحقيق بسفت
هركس سخنى از سرسودا كَفتند
زان رُوى كه هست كس نميد اندكَفت

(٤)

ليس عندنا يقين ولا حقيقة،
ولا يستطاع تزجية العمر كلّه في رجاء هذا الشك.
هلمّ نأخذ أقداح الصهباء بأيدينا لا نضعها؛
ما فرق الصاحي والسكران في هذه الجهالة؟!

❖

جو نيست حقيقت ويقين اندر دست
نتوان باميد شك همه عمر نشست
هان تا ننهنيم جام مي از كفِ دست
دربيخبرى مرد جه هشياروجه مست؟!

(٥)

أولئك الذين كانوا بحار الفضل والآداب،
وصاروا في كما لهم مصابيح الأصحاب،
لم يجدوا للخروج ن هذا الليل المظلم طريقاً؛
فحدّثوا بالأساطير ثم أخذهم النوم.

❖

آنا نكه محيط فضل وآداب شد ند
واز جمع كمال شمع اصحاب شدند
ره زين شب تاريك نبر دند برون
كَفتند فسانه ودر خواب شدند

(٦)

إن هذا الدوران الذي يتجلّى فيه مجيئنا وذهابنا،

لا يستبين له بداية ولانهاية،
ولا يستطيع أحد أن يخبر صادقاً
من أين جئنا وإلى أين نذهب !

❖

در دائره كامدن ورفتن ما است
آنرا نه بدايت نه نهايت بيدا است
كس مي زند دمى درين عالم راست
كاين آمدن ازكجا ورفتن بكجاست

رباعيات المقال

(٧)

أولئك الذين أحاطوا بالآداب والعلوم(٢٦)،
وأضاءوا لأصحبهم حيناً،
لم يجدوا مخرجاً من هذا الليل المظلم،
فقضوا أساطيرهم ثم أخذهم النوم.

(٨)

تفكّر قوم في الأديان والمذاهب،
وتحيّر آخرون بين اليقين والشكّ؛
وإذا بمنادٍ يناديهم:
أيها الجاهلون؛ إن الطريق ليست هذه ولا تلك!

❖

قومي متفكر ند در مذهب ودين
جمعى متحيرند در شك ويقين
ناكَاه منادىء درآيد زكمين
كاى بيخبران راه نه آنست ونه اين!

(٩)

جاء بي إلى الوجود مضطراً،
فما ظفرت من الحياة بغير الحيرة؛
ونذهب مكرهين ولا ندري
ما المقصود من هذا المجيء والإقامة والذهاب ؟!

❖

آورد باضطرارم اول بوجود
جز حيرتم ازجهان جيزي نفزود
رفتيم باكراه وندانيم جه بود
زين آمدن وما ندن ورفتم مقصود!

(١٠)

مررت بمصنع الخزّاف،
فرأيته قائماً أمام دولابه
يصنع صِحافاً وأباريق،
من هامة ملكٍ وذراع سائل.

❖

ازكاركَه كوزه كَري كردم راى
ديدم كه بياي جرخ استاد بياي
ميكرد دلير كوزه رادسته وناى
ازكله بادشاه وازدست كَداى

❖

هان كوزه كَرابياى اكَر هشيارى
تاجند كنى بركَل آدم خوارى
انكَشت فريدون وكف كيخسرو
برجرخ نهاده جه ميينداري ؟

(١٢)

إلى كم تمضي عمرك في الهموم،
أو التفكير في الموجود والمعدوم ؟!
اشرب الخمر، فهذا العمر الذي يحالفه الغم،
ينبغي أن يمضي بالنوم أو السكر.

❖

عمرت تاكي بخود برستي كَذرد
يادر يى نيستى وهستى كَذرد
مى خوركه جنين عمر كه غم دريى اوست
آن به كه بخواب يابمستى كَذرد

(١٣)

قد مضى يوم آخر من عمري وعمرك،
كما يمرّ الماء في النهر والريح في الصحراء.
لست أبالي، ما عشت، ذينك اليومين:
اليوم الذي مضى واليوم الذي لم يأتِ !

❖

هان كوزه كَرابياى اكَر هشياري
تاجند كنى بركَل آدم خوارى
انكَشت فريدون وكف كيخسرو

برجرخ نهاده جه ميينداری؟

(١٢)

إلى كم تُمضي عمرك في الهموم،

أو التفكير في الموجود والمعدوم؟!

اشرب الخمر، فهذا العمر الذي يحالفه الغم،

ينبغي أن يمضي بالنوم أو السكر.

❖

عمرت تاكي بخود برستى كَذرد

يا بى نيستى وهستى كَذرد

مى خوركه جنين عمركه غم دريى اوست

آن به كه بخواب يا بسمتى كَذرد

(١٣)

قد مضى يوم آخر من عمري وعمرك،

كما يمرّ الماء في النهر والريح في الصحراء.

لست أبالي، ما عشت، ذينك اليومين:

اليوم الذي مضى واليوم الذي لم يأتِ!

❖

اين يك دوسه روزه نوبت عمر كَذشت

جون آب بجويبار وجون باد بدشت

هركَز غم دوروزه مراياد نكَشت

روزى كه نيامدست وروزى كه كَذشت

(١٤)

موسم الورد وحافة المرج و شاطىء النهر،

وفاتنات الحور العين،

هاتِ القدح فإن شرّاب الصبوح،

قد استراحوا من المساجد وفرغوا من الكنائس!

❖

فصل كَل وطرف جويبا ر ولب كشت

بايك دوسه اهل ولعبتي حورسر شت

بيش آرقدح كه باده نوشان صبوح

آسوده زمسجدند وفارغ زكنشت

(١٥)

هذا وقت السحر فأفق أيّها الغلام،

وصبّ الخمر القانية في أقداح البلور؛

فإن هذه الدنيا الفانية،

ستمر ثم تتفقدها فلا تظفر بها.

❖

وقت سحر است خيزاى طرفه يسر

بُرباده لعل كن بلورين ساغر

كاين يكدم عاريت دارين كُنج فنا

بسيار بجوني ونيابي ديكَر

-٧-

هذه، إذاً، الخمس عشرة الرباعية التي ترجمها عبد الوهاب عزّام نثراً واعتذار لأنه لم يترجمها شعراً، وإن لم يفته أن يفزع إلى «التقفية» كما في السطرين الأولين من الرباعّية الأولى: (الأخضر والأحمر)، السطرين الأولين من الخامسة: (الآداب والأصحاب)، وكما في السابعة حيث التزم حرف «الميم» في ثلاثة سطور من أربعة (الأول والثالث والرابع). ولقد آثرت أن أنضّدها كل شطر في سطر على غير ما عند صاحبها لتقريبها من قالب الرباعّية الحقيقي وتيسير موازنتها بأصولها الفارسية لمن تلذّ له الموازنة.

الترجمة، في الحالين، لم تكن مقصودة لذاتها ترجمة مستقلة، بل كانت في الأولى تصادفيّة، وفي الاخرى للاستشهاد كما سلف وكما فعل العقاد والمازني من قبل؛ وربما لم تلق-لهذا- العناية التي تُبذل عادة في الترجمة المقصودة من حيث الصياغة والجزالة والجمال الفني بدليل الرباعية التي ترجمها مرتين(الخامسة والسابعة)، فالسابعة أفضل وأدقّ وأسلس، وهو ما يتواءم مع مقولة العماد الأصفهاني المشهورة التي تخذها ياقوت الرومي معلماً لكل جزء من أجزاء كتابه «معجم الأدباء» وابتدأه بها: «إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل. وهذا من عظيم العِبَر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر».

والترجمة حرفيّة دقيقة إلى حدّ بعيد، وإن ابتعد صاحبها عن حرفيّة الترتيب في الرباعية الحادية

عشرة إذ راعى في الصياغة تركيب الجملة العربيّة فقدّم ترجمة الشطر الأخير على الثالث خلافاً للأصل الفارسي ولما انتهجه في سائر الرباعيات. أمّا الحرفيّة المفرطة فمن أمثلتها الرباعيّة الثانية عشرة حيث ترجم «نيستي وهستي» بالموجود والمعدوم، والأفضل أن يترجما بما تُعورف عليه في الفلسفة «الوجود والعدم»؛ وحيث ترجم «ذرد» في الشطر الأخير بـ «يمضي» في حين أن الشائع في اللغة أن يقال «ينقضي»، فتكون ترجمة الشطر:

«ينبغي أن ينقضي (العمر) بالنوم أو السُكْر»

ولقد ترجم أحمد الصافي النجفي هذا الشطر والذي يليه شعراً، فقال(٢٧):

ألا اشرب فعمر سوف يُعْقِبه الردّى

حقيق بأن (تقضيه) بالنوم والسُّكر!

أمّا ترجمة الفعل نفسه بـ «تُمضي» إلى كم تمضي عمرك... فقد جاءت دقيقة مناسبة.

ونلحظ شيئاً مما نحن فيه في الرباعية الثالثة عشرة حيث ترجم «كَذشت» (للماء) بقولة في السطر الثاني «كما يمرّ الماء في النهر»! ليته قال «كما يجري الماء في النهر».

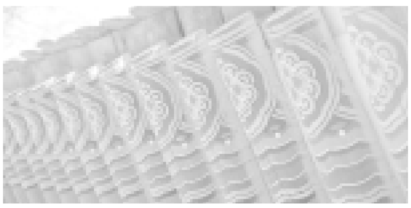
بيد أن أهم ما يلفت النظر في الترجمة هاتان المسألتان المهمتان:

الأولى، ملاحظة المترجم على الرباعية الثانية إذ قال في الهامش «إشارة إلى لعبة الشطرنج، ورقعة الشطرنج تسمّى نطعاً(٢٨)».

لو لم يشر إلى أن رقعة الشطرنج في هذه الرباعية تسمّى نطعاً لَقضي الأمر، غير أنه بهذه الإشارة يؤكد أنه لم يكن يعي المقصود بكلٍّ من «لعبتكا نيم» و«لعبتباز». فالأولى لا تعني «رقعة الشطرنج» والأخرى لا تعني «لاعب الشطرنج»، بل تعنيان، على التوالي، «لعبة الدّمى المتحركة» (العرائس / لعب الاطفال) و«اللاعب» (محرّك الدّمى). وقد ترجمهما قبل عبد الوهاب عزّام بالمفهوم الذي فهمه هو نفر من مترجمي الرباعيات الأجانب والعرب من مثل: فيتزجيرالد Fitzgerald الإنجليزي (١٨٥٩)، وكرستنسن A.Christensen الدانماركي (١٩٢٧)، وأحمد رامي (١٩٢٤)، وإبراهيم العريض (١٩٣٣ أو ١٩٣٤). وكذا فعل كلّ من ترجم عن «منظومة فيتزجيرالد» قبل عبد الوهاب عزّام وبعده(٢٩).

والأخرى، أن عزّاماً أنتقى من رباعيات «الكوز» أو ما يسميّه فيتزجيرالد «كوزنامه» الرباعيتين العاشرة والحادية عشرة فاستشهد بهما متصلين، وهما مهيئتان لهذا الإتصال، وترجمتها معاً دون أن يفردهما. إن هذا يشي فنياً بأنه ربما لم يكن يدري أن مفهوم الرباعية في الفارسية ينهد على أنها قصيدة صغيرة تامة تعبّر عن فكرة محددة واضحة موجزة، وأنها كلّ متكامل لا يرتبط برباعية أو رباعيات أخرى.

إن صنيع عزّام المحدود هذا قد سبقه إليه، باتساع عام، فيتزجيرالد ومسيوكلودآنيه M.Claude Anet من الأجانب، والزهاوي، ومن ترجموا عن فيتزجيرالد قبل عبد الوهاب عزّام كوديع البستاني (١٩١٢)، ومحمد السباعي (١٩٢٢)، ناهيك بمن ترجموا عن فيتزجيرالد بعد عزام، وهم كثر(٣٠).■



الهوامش

١) راجع عنه :
- الزركلي : الاعلام ٤:١٨٦ (ومصادره). دار العلم للملايين، بيروت. ط١٩٨٠:٥.
- طه حسين: المرحوم الدكتور عبد الوهاب عزّام. مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة. الجزء ١٩٦٢/١٤م، ص٣٤٢-٣٤٥.
- يحي الخشّاب:
١- عبد الوهاب عزّام. مجلة كلية الآداب- جامعة القاهرة. المجلد ١٩-الجزء الأول. مايو ١٩٧٥م، ص ٤-٩ (طبع هذا الجزء عام ١٩٦٠).
٢- المرحوم الدكتور عبد الوهاب عزّام. مجلة مجمع اللغة العربية - القاهرة. الجزء ١٩٦٢/١٤م، ص٣٤٧-٣٥١.
- زكي المحاسني : عبد الوهاب عزّام في حياته وآثاره الأدبية. معهد البحوث والدراسات الأدبية واللغوية - القاهرة ١٩٦٨.
- نعمات أحمد فؤاد: قمم أدبية. عالم الكتب - القاهرة (د.ت).

٢) طبع الجزء الأول منها عام ١٩٣١م بدار الكتب المصرية بالقاهرة، ثم تلاه الجزء الثاني عام ١٩٣٢. وأعادت مكتبة الاسدي بطهران طبعها بالأفست في مجلد واحد كبير عام ١٩٧٠، ثم طبعت ثالثة بدار سعاد الصباح (الكويت ١٩٩٣) وكتب عليها توهما الطبعة الثانية !

٣) مجلة ثقافات. السنة الأولى- العدد (١١) ١٤ مارس ١٩٣٩، ص٣٤-٣٩.

٤) مجلة كلية الآداب - جامعة فؤاد الأول، القاهرة. المجلد ٨- العدد الأول، مايو١٩٤٦م، ص١-١٢.

٥) عبد الوهاب عزّام : رحلات (الرحلات الأولى)، ص١٣٨-١٤٤. مطبعة الرسالة.

٦) السنة (٤٦) - الجزء الثامن. أول يونيه ١٩٣٨م (٢ربيع الثاني ١٣٥٧هجرية)، ص٨٨٤-٨٨٨.

٧) عبد الوهاب عزّام في حياته وآثاره الأدبية ١٠٢-١٠٣، وانظر ص٥٤ كذلك.

٨) المصدر نفسه ٣٦.

٩) رحلات، ص١٤٣، وانظر:جهار مقاله (المقالات الأربع) بالفارسية، ص٦٠. تصحيح محمد قزويني. كتا بفروشي زوّار، تهران١٩١٠م.

١٠) رحلات ١٤٤.

١١) عبد الوهاب عزّام، مجلة كلية الآداب- جامعة القاهرة، ص٨. مصدر سابق.

١٢) عبد الوهاب عزّام في حياته وآثاره الأدبية، ص٥٣.

١٣) المعروف المتداول أن القطعة من شعر الشطرين يتراوح عدد أبياتها بين ثلاثة وستة (٣-٦).

١٤) عبد الوهاب عزّام في حياته وآثاره الأدبية، ص٥٤.

١٥) المثاني، ص١٧ . دار المعارف، القاهرة ١٩٥٤م.

١٦) المصدر نفسه، ص٢٤.

١٧) يأتي وزن «الرباعيّة» في الأدب الفارسي على وزن «لا حول ولا قوة إلا بالله»،أمّا وزن «الدوبيت» (البيتان) فيأتي على وزن آخر (محمد معين: فرهنك فاسي ٢ :١٦٣٥. أمير كبير- تهران. ط٣ : ١٣٥٨ش ه).

١٨) أطلق القدماء اصطلاح «نتفه» على كل شعر في بيتين حسب.

١٩) راجع التفاصيل في: يوسف بكّار، الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية ص٩-١١. مطبوعات جامعة قطر، الدوحة١٩٨٨م.

٢٠) المثاني، ص٣٣.

٢١) راجع التفصيلات في إسعاد قنديل، فنون الشعر الفارسي، ص١٦٧/١٩٩. دار الأندلس، بيروت، ط٢: ١٩٨١م.

٢٢) بين أبي العلاء والخيّام ، ص٨٨٧ (هامش١).

٢٣) نعمات أحمد فؤاد: قمم أدبية، ص٢٤٢.

٢٤) راجع: يوسف بكار، الترجمات العربية لرباعيات الخيّام، ص٣٤-٣٩.

٢٥) في الأصل: المرح (باحاء المهملة)، وهو خطأ طباعي في الاغلب.

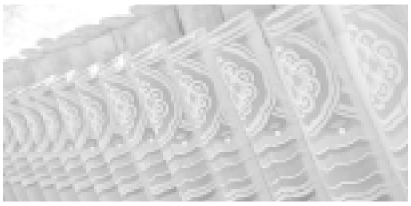
٢٦) هذه الرباعية ترجمة مكررة للرباعية الخامسة من رباعيات «الرحلات» بشيء من التغيير، وليس ثمّة من حاجة إلى إثبات الأصل الفارسي.

٢٧) رباعيات عمر الخيام (الرباعية ١٢٣- ص٤٥). طبعة طهران المصورة عن طبعة دمشق ١٩٣١م.

٢٨) رحلات، ص ١٤٣.

٢٩) راجع التفاصيل في: يوسف بكّار، الترجمة الأدبية: إشكاليات ومزالق، ص ١٢١-١٢٨. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠١م.

٣٠) راجع التفصيلات، كذلك، في: يوسف بكّار، الترجمة الأدبية: إشكاليات ومزالق ص ٨٠ - ٨٥.



الشعرية العربية بين التغريب والتأصيل

وليـــد مشـــوّح *

النظرة التجريدية للشعرية العربية:

اختلفت الآراء في الدراسات النقدية المعاصرة حول موضوعةٍ جوهرية تمثّل الإطار العام للشعر العربي قديمه وحديثه ؛ وأعني موضوعة (الشعرية) ، وقد ابتعد كثير من هاتيك الدراسات عن الاحتفاء بخصوصية الشعرية العربية ، عندما بحثت فيها «سياقيا» بوصفها معطى نظرياً يحمل عللاً لم يتوصّل الناقدون إلى تشخيصها وعلاجها ، وهذا ما أوقع البحث النقدي في حمأة العموميات ، وأبعده عن الدقة، وطوّح به نحو منزلقات الفرضيات والادّعاءات اللتي أفقدته مصداقيته .

وهكذا وجدنا أنفسنا – نحن الباحثين والدارسين – واقعين في حيص بيص – كما يقال – عندما وقفنا أمام تلك الأبحاث ، حيث كانت موضوعة الشعرية العربية عنواناً لأكثر من بحث ، ولأن مضمونات تلك الأبحاث لم تخرج بما يمثّل خصوصيةً دقيقة لهذه الشعرية ، وعن قصد في كثير من الأحيان ، نقول : بقيت تحت هيمنة الخطأ ، ولم ينجُ منها إلاّ القليل .

لذا أوقفنا رؤيتنا هذه على البحث في مقومات الشعرية العربية ، وتتبّع المنزلقات التي وقع فيها بعض الباحثين ، للتقريب أو الاقتراب من حوافّ المعيار الدقيق الذي نتمكّن من خلاله البحث عن أصول هذه الشعرية ، وتمييز عناصرها الخاصة ، حتى تتطابق الصفة والموصوف .

أما الخطوة الأولى التي ستمكّننا من الوصول إلى هدفنا المذكور ، فهي ، إشهار ثلاث علل أوهنت أبحاث الباحثين في الشعرية العربية ، وأوقعتهم في بؤر الالتباس ، والتعميمات المجحفة ، أو في مهاوي الضعف إزاء التطبيق الفعلي الناجح المسحوب على الإبداع الشعري العربي ، مما أنتج معايير خاطئةً ، وأحكاماً ذاتيةً فردانية غير معمّقة ، وانطباعاتٍ تظلّ طافيةً على السطح التحليلي الشمولي.

١- التنظير المجرّد ، والرؤية الأحادية:

خضعت (الشعرية) بوصفها مستوى من مستويات

* كاتب سوري.

التشكيل والتعبير اللغويين ، لما خضعت له اللغة من نظريات ، ومن بينها النظريات الزمنية (التاريخية ، واللا تاريخية ، والزمن / إنسانية .. وسواها) لذلك تعدّدت آراء النقاد فيها ، وتباينت النظرة إلى وظيفتها التي رأى فيها «جاكبسون» «أن تعمل على نقل مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التوفيق» وأوجب «سوسير» النظر إلى (النسق الرمزي في التعبيروالمحتوى) والتقى معه «يان موكاروفسكي» الذي توقّف عند «الوظيفة الجمالية».

. . ونظراً لتعدّد (مفهوم الشعرية) لدى النقاد ، وظهور اختلافات كبيرة في تعريف المصطلح وترجمته فقد حدث ارتباك لدى العديد من الدارسين ، حتى إن بعضهم وصفه بأنه «مفهوم زئبقي»، وأن الشعرية علم غير واثق من موضوعه ، ومعاييرُ تعريفها غير متجانسة إلى حدّ كبير . « لقد تُرجم مصطلح (poetics) إلى الشاعرية ، الإنشائية ، بويطيقا ، نظرية الشعر، فن الشعر ، فن النظم ، علم الأدب ، الأدبية ، الجمالية ، الإبداعية. .» لكن مصطلح الشعرية هو الأكثر رواجاً . . أما موضوعها فليس الشعر بحسب المصطلح التقليدي ، بل هو الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي ، وهناك من يرى أن «الأدبية» مفهوم موازٍ لمفهوم «الشعرية» وهكذا عن علاقة «الشعرية بالأسلوبية» باعتبار أن كليهما معنيان بدراسة الخصائص اللغوية ، وكذلك علاقة «الشعرية بالتأويلية» التي ترى – حسب تودوروف – أن النصّ الأدبي في ذاته يعدّ موضوعاً كافياً للمعرفة . . الخ .

إن أول المطبّات التي وقع فيها دارسو الشعرية العربية ، تمثّلت في التنظير غير المستفيد إلى واقع النص ، نظراً لسيطرة الفكر الغربي (مباشراً ، أو مترجماً) على ذهنية الدارس ، الذي حاول جاهداً أن يقلّد هذا الفكر ويجاريه بحرفيته ، وذلك من خلال تطبيق مفترضاته النقدية ، وأبنيته الفلسفية على النصّ العربي ، بصرف النظر عن ذاتية مبدعه ، أو زمانه ومكانه لحظة إبداعه ، ومحاكمة الفكر النقدي العربي قياساً إلى ذلك الفكر ، وبؤرة الخطأ في مثل هذه المحاولة هو سيطرة المقولات الفكرية والنقدية (الغربية أو التغريبية) على الباحث أوالدارس أو الناقد ، ووقوعه تحت أسارها ، مما يبعد العقل عن خصوصية هذه المقولات ، وتطابق افتراضاتها على النصّ الغربي وحده ، لأن تطبيقها يلغي خصوصيةً ماثلة في النصّ الشعري ، وتعميمها عليه يجرّ إلى النتيجة ذاتها . ذلك أن خصوصية اللغة التي يبدع بها النصّ ، تبقى هي الخصيصة الماثلة . ويمكن ملاحظة أن الاستلاب الذي يعانيه التنظير في الشعرية العربية يصنع رجع صدى للآخر ، أو ينشئ حكماً غائماً يعبّر عن وجود ما ليس له وجود ، معتمداً على لغة أنيقة مثيرة في ادعاءاتها ، مما يخلق بناءً ملفقاً ضبابياً يسعى إلى عقد صلحٍ جائر في عدم منطقيته ، بين لغة النصّ ، وفكر الآخر ، الأمر الذي يجعل من الشعرية العربية ، صورةً رخوة شوهاء ، غريبة الملامح ، مهرّبة (دون حجر) من الشعرية الغربية ، وهو ما أثبت النصّ العربي (قديمه وحديثه) ، عدم صحته ، وشحة فائدته ، وفقر جدواه ، بل خطره على سلامة النصّ العربي وأصالته وخصوصيته .

إن / أزرا باوند / شاعر ، و / علي الجندي / شاعر ، كما أن / أراغون / شاعر ، و / نديم محمد / شاعر ، و / رامبو / شاعر و / فايز خضور / شاعر ، وكلهم أنتج نصاً إبداعياً وفي أطرٍ فنية مطابقة لقياس الشعر ، ولكن خصوصية النفر العرب تكمن في الأبعاد الذاتية ، الحراك الاجتماعي ، الزمان ، المكان ، القيم، العادات ، التقاليد ، الأجواء الاقتصادية والسياسية ، سيادة المعطى الحضاري.

ومع كل ما تقدّم تقع بين أيدينا مطبوعة من النقد أو الدراسة ، نطالعها ، فنجدها تنكّرت للخصوصية الشمولية التي ذكرنا، وأدخلت المفهومات والمعايير التي انماز بها الآخر ، على النصّ الشعري العربي الذي أبدعه الشعراء المذكورون، مما يبعد البحث عن جوهره ونقصد الشعرية العربية.

ومن يقرأ المعطى النقدي الذي قدمه أدونيس ، أو

كمال أبو ديب ، أو محمد الأسعد ، أو دارسون وناقدون آخرون ، سيجد رؤية ضبابية في أطروحاتهم ، لأنها خضعت بالأساس ؛ لمقولات فكرية ، واتجاهاتٍ ذات أحكامٍ قبلية ، قبل خضوعها لمعطيات النصّ بخصوصياته الذاتية والفنية ، حيث غاب الاستقراء العلمي لماهية الشعرية العربية المتواجدة في النصّ الشعري العربي ، بل سنجد تطبيقاً متعسّفاً انتقائياً لمقولاتٍ جاهزة عن مفهومات الشعرية . يدّعي هؤلاء وجود ظلالٍ أو صدى لها في نصوص بعينها ، فيعمّمون الخاصّ – الشاذّ ، جاعلين منه قاعدةً واجبة التقليد ، مبتعدين عن واقع النصّ ، غير آبهين بقدرته على التواصل والديمومة من خلال أسراره الفنية التي قرّبته من المتلقي الذي احتفى به ، فقبِله أو تقبّله .

والمفهومات التي استوردوها ، وعمّموها كثيرة وبرّاقة ، أغرت الكثير من المتلقين الشباب بتداولها ، على الرغم من أنها كانت عمومية ، مثل (صدمة الصورة ، الفجوة ، تثوير اللغة ، تناسلية المعنى ، مشاعية المعنى . . . الخ) ،فقد بقيت هذه المفهومات وسواها غائمةً في الوعي النقدي لهؤلاء الدارسين النقدة ، ولم تجد لها مستقراً على الرغم من موضوعية بعضها ، وذلك عائد إلى إيماناتهم بأحادية العنصر الفاعل في النصّ وإعمالهم العناصر الأخرى.

ولعل وقوف د. صلاح فضل أمام مقولة ذي الرمة الخالية من الاستعارة ، أو عناصر الشعرية كما يطرحها أولئك الدارسون يؤكد ما أردناه ، لأن النصّ ممتلئ بالشعرية ، على خلوه من عناصرها المزعومة(٢).

إذن ، فالنظرة التجريدية الخالصة مهما كان عمقها الثقافي ، وبعدها الفلسفي ، لا يمكن أن تفسّر (منفردةً) الشعرية العربية ، وهي بحاجة إلى داعم أساس يتمثّل بالنصوص الشعرية المنطلقة أصلاً من وعيٍ مؤمن بخصائص الشعرية العربية وعناصرها ، وعدم ضرورة تطابقها مع خصائص وعناصر الشعرية العربية .

٢- الحدود الفاصلة بين شعرية النصّ وشعرية التلقّي:

إن رسم الحدود الفاصلة بين شعرية النصّ ، وشعرية التلقي يدرأ الخطأ الذي وقع فيه الكثير من الدارسين والنقدة ، إذ خلطوا بين الشعريتين فضللوا الشعور والإحساس ، وهذا الأمر هو ما دعت إليه الحاجة لخلق الرائز الذي يقرّبنا من الفعل النقدي المعاصر في الغرب ، لأن المحاولات التي بذلها الدارسون العرب لتجاوز مراحل التطوّر بترتيبها الطبيعي ، وملاحقة الحلقة الأحدث في هذا الترتيب جعلهم يُغفلون إشباع الحلقة السابقة عليها درساً ، مما يتيح انتقالاً طبيعياً إلى ما بعدها .

ففي الوقت الذي كانت مفهومات الشعرية في طور التأسيس (عربياً) ظهرت نظرية التلقي في الغرب ، مما دعا الدارسين إلى إهمال ما في أيديهم ، وتلقّف المستورد القادم كبضاعةٍ ثقافية قابلة للتسويق ، الأمر الذي خلط الحامل بالنابل ، وارتجّ على هؤلاء ، فظهرت علّة الخلط في الدرس النقدي بين شعرية النصّ «المرسل» وشعرية المتلقي «المرسل إليه»، وبؤرة هذا الخلط في إمكان فرض معطيات القارئ الناقد المعاصر على النصّ القديم فرضاً يتجاوز حدود المعقول والمقبول ، ويعيد تشكل عناصر النصّ تشكيلاً فوضوياً تضليلياً ، يُفقده صلته اللازمة بمبدعه ومحيطه من جهة ، وبالإرث الثقافي الخلاّق الذي ينتمي إليه من جهة ثانية .

ناهيك عن أن هذا الخلط يُفقد الشعرية عناصرَها العامة التي يمكن بناء النظرية النقدية على أسسها ، فهو – باعتماده تقنية القراءة الحرّة المنتجة- يسمح للناقد أن يسفح رؤاه الخافتة على نصّ رديء ليجعل منه بالقراءة نصاً مبدعاً ، بحجة إكمال النصّ من قبل القارئ ، وفي هذا إضاعة للتمييز الأسلوبي الذي يضمن للنص ديمومته ، إذ بإمكان قارئ مثقف بثقافة عالية ، أن يحوّل الإشارات الفلسفية التي يستخدمها شاعر مغمور في العصر العباسي – مثلاً – استخداماً ساذجاً متثاقفاً إلى نظرية فلسفية عميقة ،

ويجد لها المسوّغات المقنعة في قراءته لا في النصّ ، وإنما بتفسير إشاراته . ولعل قراءة مصطفى ناصف لقول أبي تمام : (٣)

رقيق حواشي الحلم ، لو أن حلمه

بكفيك ما ماريت في أنه برد

تمثّل نموذجاً يشير إلى هذا الخطر ، ولقد كانت نتائج هذا الخلط غاية في الخطورة عندما توجّهت سهام نقد المحدثين من النقاد نحو النقاد القدامى ، واتهامهم بالفشل ، وقلّة الوعي ليصلوا إلى نتيجةٍ، أو غاية تقول بنسف المعطى النقدي للنقاد القدماء كونهم رجوعيين ، حيث قادت هذه الاتهامات إلى إضاعة خصوصية النصّ الشعري العربي في موج مقولات غربية ، ودعاوى تصلح لكل شيء ، إلا لهذا النصّ .

٣- قسرية عصرنة الوعي :

يتأتّى الفعل القسري في جذوره من حرية القراءة والتأويل ، إذ بات الدارسون - خشية اتهامهم بالانقطاع المعرفي عن التراث - يسعوَن إلى تقويل التراث ما لم يقله ، وبناء على هذه القسرية ، وهذا النمط التأويلي في قراءة الوعي التراثي ؛ ظهرت دعوات غريبة عجيبة ، ومصطلحات غير دقيقة عند النقاد المحدثين ، والحق أن وعي نقادنا القدماء كان عالياً ، ومتساوقاً مع خصوصية لغتهم ونصّها الشعري، وهو لا يحتاج إلى عصرنة مفتعلة ليكون جديراً بالدرس ، ولكن الدارسين المحدثين - عن جهل بخصوصية التعبير النقدي العربي ومصطلحاته الفنية - سخّروا هذه الرؤى الفنية (في النقد) ووضعوها بتصرف مفهوماتهم ، وعالجوا نصوصها بما يرسّخ أطروحاتهم الفكرية والنقدية وأصبح يسيراً أن يؤمن الصولي بـ / شعرية الكتابة / ولا يؤمن بـ / شعرية الشفاهية / وصار مبحث التخييل عند الجرجاني باباً للحديث عن استعارية اللغة . كذلك صار أبو تمام ش مثّوراً للغة ، وخارجاً على جمودها المزعوم (٤).

وعلى أساس هذا الادّعاء وغيره من المزاعم التي باتت تحفل بها (دراسات الشعرية المعاصرة) جرّت النصّ القديم إلى زمننا هذا ، وربما طوّحت به إلى ما بعد هذا الزمن بقسرية فيها الكثير من الطاغوت والعسف ، بالتدليس حيناً ، وبالاجتزاء المخلّ حيناً آخر، وبالتقويل غير المسوّغ ، مما شكّل خطراً حقيقياً على مصداقية النقد ، حيث يكمن هذا الخطر في التداول المغري (بإظهار عبقرية نقادنا المحدثين وعصريتهم) - وهو أيضاً فيما يؤسس على هذا التناول حيث يهوي أبو العلاء المعري إلى مرتبة أقلّ من نثر أمين نخلة(٥).

ويقوم ردئ أبو تمام مقام معجزات النصّ العربي، ويعاد النظر إلى الصولي على أنه فائق في وعيه ، متجاوز لعصره ، ويحطّ من شأن الآمدي لأنه متخلّف في الدرس الفلسفي المعاصر (٦).

ولعل في ملاحظة الجانب التطبيقي لهذه الدراسات ما يكشف عن ضعف مقولاتها .فالرؤى المقنعة ش عند كمال أبي ديب ش تعصرن ش النصّ الجاهلي عبر جدلية (الشبق والوجود) (٧).

ويطبّق عبد الله الغذامي نظريات أُخرَ ، وأحدث المدارس النقدية على شاعر مغمور ليس له من سمة أسلوبية سوى تقليده للنصوص الشائعة (٨). ولا يجد محمد الأسعد في تطبيقه سوى شاعر لا يعرفه إلاّ القليل من متابعي الحركة الشعرية والنقدية والدراسات الأدبية ؛ ممثّلاً للغة الشعرية الحقيقية وأعني «عبد الكريم الكاصد» من العراق(٩).

إذن ؛ تحتاج مقومات الشعرية العربية إلى استجلاء ، ومن ثم محاورة من عرَضَ لها ، وتبيان مقولاته ، وهو أمر يستلزم بحثاً قائماً بعينه. وهكذا نجد أنفسنا بعد هذه الإضاءة التي تشفّ عن خطر النظر التجريدي ، وما كان من وقوع النقاد المعاصرين فيه من خلال الانطلاق من الوعي إلى النصّ، ومحاكمة الشعرية العربية بالقياس إلى الشعرية الغربية ، أو النظرية النقدية الغربية ، كما تلمسنا عند (أدونيس ، وأبي ديب ، ومحمد الأسعد ، والغذامي أحياناً)، وغيرهم ، ثم ما كان من خلط لدى بعض النقاد المعاصرين بين شعرية الإبداع (الشعرية في

النصّ) وشعرية التلقي (الشعرية في القراءة) وإضفاء الوعي النقدي على مقومات الشعرية الواجب استجلاؤها من الموروث الشعري العربي أولاً ، ثم استجلاء وعي النقاد العرب القدماء بها ، ومحاكمتهم إياها قياساً إلى واقعها النصي ، وليس العكس . ثم ما كان من خطر عصرنة الوعي بشكل قسري ، تلك العصرنة الصادرة عن المبالغة في حرية القراءة والتأويل .

نقول : إننا نجد أنفسنا بعد هذا كله ، محتاجين إلى قراءة مقومات الشعرية العربية على نحو واع وموجز في الوقت نفسه ؛ وذلك بدءاً من أصولها الواقعة ضمن خصوصية اللغة ، وخصوصية الوعي بتلك اللغة ، وخصوصية البناء وتفرّد أساليبة الإيقاعية ، ثم خصوصية البيئة من خلال : انفتاح الأفق البيئي ونمطية الحياة ، وسكونيتها ، وما كان من صراع أدّى إلى فهم الوعي بالواقع فهما خاصاً ، ثم خصوصية الثقافة الشعرية عند العرب ، إشارةً تقدّم تراثهم الشعري ، وما تأسّس عليه من شعور بالتفرّد ، وما رافق ذلك التراث – عبر مسيرته – من ملامح توحي بالبدائية الصادرة عن سمات الانعزال المكاني ، إذ تشكّل هذه البنيات أصولاً حية لمقومات الشعرية العربية .

أما العناصر التي تُبنى عليها تلك المقومات ؛ فأولها متصل بالبنية الإيقاعية بما تشتمل عليه من وزن وقافية وتوازنات صوتية فنية وغيرها . . ثم ما يتصل بالبنية النحوية بما تشير إليه خصائص القواعد النحوية القياسية وآفاق الخروج عنها ، والتعقيد الناتج عن ذلك الخروج بالقياس إلى الأنموذج القياسي في تركيب الجملة الشعرية ، ثم ما يتصل بالواقع الموصوف شعراً ، وما يتصف به ذلك الواقع من سمات تعبيرية ، من قبيل تثبيت الواقع ، وعدم الحاجة إلى التجريد ،ووهم الحسية ، وفلسفة الوجود ، ثم بنية الانزياح بما تشتمل عليه من دلالة على تفرّد الشاعر ، وما قد تتوفّر عليه من إشارات إلى خصوصية المعنى ، إذ لم تعد النظرة النقدية فيها أو إليها دقيقة ، لأن الشكل الفني لم يعط خصوصية أسلوبية ، وإنما كان يُعنى بشكل واضح بالمحتوى المضموني (وهنا تتشكل الظنة بالسرقة) حيث شاع في مصنفات النقد التسجيلية منها والتطبيقية ، ثم السمات والخصائص الأسلوبية لأدوات ذلك الانزياح ، كما تستعرضها لغة النصّ الشعري .

ناهيك عن فاعلية النصّ الشعري ، بما تتوفّر عليه من فعل وظيفي ، واشتراطات جمالية ، وخصوصية المقاربة النقدية في الشعر بين الدين والأخلاق ، بما يشير إلى وظيفة التعبير الشعري بشكل أو بآخر ، ثم ما كان من مظاهر التأسيس النقدي النفعي ، ثم هناك الاتجاه المعياري ، أي المعيارية الصادرة عن هيمنة الأنموذج أو طبقة المعاني ، كما فصّل فيها قدامة بن جعفر في نقد الشعر (١٠) .

أو البناء السياقي المحدّد الذي يجري خلاله الخطاب الشعري ، ثم ما تتضمنه أو توحي به فلسفة البيت الواحد من خصوصية معيارية .

إن مقومات الشعرية العربية تقوم على أسس تنهض بدورها على مدماكين رئيسين هما : الجذور التراثية ، والعناصر الشعورية .

فالجذور التراثية تقوم بدورها على خصوصية اللغة التي تتشكّل من خصائص ثلاث : حصيصية إيقاعية ، و خصيصة بنائية ، و خصيصة ذهنية تُعنى بالوعي اللغوي .

وتأتي الخصوصية الرئيسية الثانية ونعني بها الخصوصية المكانية أو البيئية ، وتقوم على خصائص أربع ، أولها انفتاح الأفق ، وثانيها الحراك الاجتماعي في أبعاده المكوّنة لأنماط التفكير الخاصّ لدى الإنسان العربي (العادات ، التقاليد ، الأعراف ، النواميس . .. الخ) وثالثها السكونية النمطية أي طرائق المعيشة ، ورابعها المواجهة مع المحيطات الكونية .

أما ثالثة الخصائص فتكمن في سرّ المكوّن الثقافي لذات المبدع ، وذات المتلقي في الوقت نفسه قدم التراث، الإحساس بالتفرد ، التطور الزمني وإذا انتقلنا إلى المقوّم الثاني من مقومات الشعرية

العربية،أو أمعنّا النظر في مكونات المدماك الثاني الذي تقوم عليه البنيات الحيوية لمقومات الشعرية العربية ، فسنجدها تعني معمارياً ، مكوّنات الأثاث الداخلي ، أو التأسيس الجواني لذلك البناء ، وتعني (الإيقاع ، النحوية ، الواقع ، الانزياح ، الفاعلية ، المنظور الجمالي الإحساسي الشعوري).

ولأن الموضوعة بتعريفاتها تثير لَبساً معنوياً يحمل إشكالاته الدلالية عند المبدع والمتلقي في آن واحد ، فقد اضطررت لدمج الكثير من التعريفات والتوضيحات التي تحدّد الأصول التي تصدر عنها الشعرية بمنعرجاتها التعريفية المفهومية كلها ، والتي تكاد تشكّل خلطةً من الآراء المتقاربة عند أولئك الذين يحاولون مخلصين لتأسيس رؤية نقدية عربية أصيلة :

فـ «الأصول التي تصدر عنها الشعرية العربية ، خصوصية اللغة الشعرية العربية من خلال الوعي بها، ثم من خلال البناء الفني فيها ، إضافة إلى خصوصية بنيتها الإيقاعية ، وعلى ما يبدو فإن الوعي باللغة يكشف عن رغبة في أن تؤدّيَ اللغة دورَ إعادة صياغة الواقع ليس على نحوٍ مجازي ، بقدر ما يكون حقيقياً أو تخيلياً بقرائن تصله بالحقائق ، وهو ما يكشفه ميلهم إلى التشبيه المتناسب. والوصف المتقارب ، مقدّمين الشاعر الذي يُعنى بهذا الاتجاه ، ومن هنا كانت هناك حيثيات تتصل بمقومات الشعرية العربية ، وتشير إليها على صعيدي المعنى واللغة التي تعبر عنه أو ترسمه ، وهنا تتوجه إلى الجوهر عبر طريقين :

الأول : متصل بالنظر إلى الشعر كونه أنساقاً لغويةً تؤدّيها الأشكال التعبيرية المتنوّعة التي تمثّل الفعل بوساطة القول ، فهي تقول ما يساوي الفعل ، لهذا السبب كان الشاعر ينطلق في تعبيره الشعري ، من الواقع إلى اللغة بحرية اختياره التعبيري ، ولكن الشاعر الإسلامي الذي أخذ بتقليده – حين انطلق من اللغة إلى الواقع – أضحى مقيداً بالتقليد من جهة ، ومحدّداً أكثر بحدود اللغة ، لا بحدود الواقع اللامتناهية من جهة ثانية ، وهذا يعني أن الوعي باللغة عند الشاعر الجاهلي كان أكثر حريةً وانفتاحاً من وعي الشاعر اللاحق بصورة أو بأخرى ، هذا من جهة تقليد الشاعر اللاحق ، أما إذا نظر اللاحق إلى مبدأ الوعي باللغة عند السابق فيتجاوزه مجدّداً ومبدعاً ، وهو ما صار إليه المحدثون في العصر العباسي .

أما الثاني : فمتصل بالأول ، وباعث إليه ودالّ عليه كذلك ، (وهو ما يوحي به الجذر اللغوي لـ / ك . ل . م / حيث يفسر دلالات (كلم) أي الكلام الذي يعني البعد الحسي في الخطاب الشعري من جهة ، ونظرهم إلى كون القول الشعري مساوياً لفعل اليد (على رأي القلقشندي) ، يقال : كلم الرجل وكلمه أي جرحه ، والكليم هو المجروح ، وهو المُكلّم (أي كثير الجراح) ومنها الكلمة أي) المجترحة . . والمجترحة المنتقاة من أعماق الإحساس ش كما أرى شخصياً ش وتسمى القصيدة والخطبة : (كلمة) وهذا يشير إلى أن فعل الكلمة في النفس مساوٍ لفعل الجرح في الجسد، وكل هذا يوحي بالفعل الجمعي ، ويدلّ عليه ، فقد أشار القلقشندي إلى أن الكتابة في اللغة مصدر كتب . . ومعناها جمع ، يقال : تكتبت القوم إذا اجتمعوا ،ومنه قيل لجماعة الخيل كتيبة ، ومن ثم سُميَّ الخط : كتابة، لجمع الحروف بعضها إلى بعض (١١). إذن ، فالكلام ثم الكتابة متصلان بـ / المعنى / القوة ، ومؤدّيان إلى الواقع / الفعل . وعلى هذا الأساس ، كان الشعر الجاهلي ، وأكثرمنه شعر الأعصر التي تلته ، يدور حول الموضوع ، وقليل منه يدور حول الذات . أما ما كان يدور حول الموضوع ، فقد اقترب من تحقيق الفعل أو أدّى إليه بقوة المعنى ، وعبّر عن قوة الواقع المباشر بالجمع / العرف . أما اتصاله بالذات فغالباً ما كان من جهة التهذيب والإمتاع ، لا من جهة الخصوصية الذاتية ، وهذا ما يربطه بالمنحى النفعي / الجماعي ، وهو ما سيوجب في مطابقته لمقتضى الحال بيانياً . وطبيعة هذا الوعي جعلته وعياً بنائياً يقترب من تحقيق الفعل بقوة المعنى من جهة ، ويشتمل على خصوصية إيقاعية هي أصل فيه ، وهي عنصر من مقوماته من جهة أخرى .

ونحن المتلقين نجد في بيتي ليلى الأخيلية : (١٢)
ومخرّقٍ عنه القميص تخاله
بين البيوت من الحيـاء سقيماً
حتى إذا بـرز اللـواء رأيتـه
تحت اللواءِ على الخميس زعيما

تمثيـلاً بيـانيـاً لما ذهبنـا إليـه بصـدد قـوة المعنـى المتصلـة بـالتعبير عن قـوة الفعل على صعيد الواقع المباشر لتلك القوة المتمثّلة في الضعيف الحيّ المتحولّ إلى أهلية القيادة الحقيقية ؛ أي الأنموذج المثالي للقوة عن جدارة .

كل ما سبق من خصوصية اللغة ثم خصوصية البيئة أفردَ خصوصيةً ثقافية قائمة عليترات تداولته الأجيال مما منحه سمة القدم ، واتساع بيئة المكان والزمان ، أما ناظر الإنسان العربي ، قبالة بصيرته المتأملة ، ولا سيما البيئات الصحراوية بوصفها غالبة، أضمرت في دخيلة ذلك الفرد شعوراً بالتفرّد الموحي بالانعزال ،والمتصف بالبدائية بشكل أو بآخر .

وهـذه الميّـزة الـثقـافيـة لم تـكن كبيرة الـتأثير في الشعراء الجاهليين ، وإن بدت بعض المظاهر توحي بتأثّر بعضهم بأساليب بعضهم الآخر ، مثل ما كان في اتّباع امرئ القيس في بعض العناصر الفنية ، لكن هذه الخصوصية الثقافية بعد الإسلام صارت أصلاً من أصول الشعرية العربية ، ومقوماً من مقوماتها ، فكان المقوّم الـتاريخـي (الـزمنـي) ممثّلاً في بيئـة الـعلمـاء اللغويين الذين لم يستندوا في حكمهم النقدي إلى تمثّلٍ للقيم النفسية للقديم الجاهلي أو الحديث الإسلامي . .بمعنـى أنـهـم لم يـأخـذوا الـطـبـيـعـة المتغـيّـرة لمفـهـوم الشعرية على صعيد التصوّر النقدي ، وقبل ذلك على صعيد المعطى الشعري ، أو عند الشعراء النقاد ، من جيل لآخر ، لأن ش محتوى مفهوم الشعر غير ثابت ، وهـو يـتـغـيّـر مـع الـزمـن ، إلاّ أن الـوظـيـفـة الشـعـريـة (الشاعرية) . . عنصر فريد لا يتغيّر مع الزمن ، ولا يمكن اختزاله بشكل آلي إلى عناصر أخرى (٣١). لأن أهل اللغة والنحو نظروا في الشعر نقدياً في ضوء مقاييس مستوحاة من القاعدة النحوية ، أو اللغوية ذات الطبيعة القياسية ، وهي مستوحاة أو مأخوذة من ذلك النصّ الجاهلي ، كونه أصلاً في استنباط القاعدة اللغوية والنحو ، وهو أصل كذلك عندهم في استنباط ما يقع في دائرة النظر النقدي الفني .

ثم أولئك الذين قالوا شعرهم فطرةً لا صناعة ، وطبعاً لا تطبيقاً قد تأثّروا بلغة القرآن الكريم ، وهذا الأمر – على الصعيد الثقافي – قد كشف بشكل أو بآخر أن في القرآن أفاقاً جديدة للشعر لم تكن لها حدود ، وأسّس نقداً شعرياً ، وهذا ما نجد صداه عند النقاد الذين قالوا بأهمية الشعر الحديث ، وكأنه يمثّل شعرية (الثقافة الكتابية) هذه الشعرية التي صدرت عن شعرية (الثقافة الشفاهية) وطوّرتها لتكشف عن حقائق هامة هي :

– إن المحدثين جاؤوا بمعانٍ لم تعرفها الشفوية الجاهلية ؛ أي أن الإحداث هو ابتكار ما لم يعرفه الأقدمون .

– المعيار في الجودة هو الفن ، فالأول هو الأول فنياً لا زمنياً ، وهذا يعني أن طريقة الأوائل لا تصلح أن تكون معياراً حدياً لا يجوز الخروج عنه.

– شمولية الثقافة شرط ناقد الشعر، لأن انعدامها يجعل النقاد جاهلين بخصوصية الإحداث الشعري. (١٤) ومـن هـذا، فـقـد كـان الـفضـل الـذي رآه بـعض الـلـغـويين والـنـقـاد لـلـقـدمـاء عـلـى المحدثين لا لـكـونـهـم خرجوا على شكل القصيدة العربية الفني كما جاء به الأوائل ، وإنما كانوا ينطلقون من فكرة أن التعبير الشعري ش لكي يكون موحياً لابدّ أن يستجيب لقواعد صـيـاغـة شـعـريـة ضـاربـة في الـلاشـعـور الجـمـعـي للعرق»(١٥).

وهـذا أمـر لا يـتـعـارض مـع فـنـيـة الشـعـر ، لـكـن تأصيلهم للتقدّم الزمني بوصفه معياراً للشرعية ، هو ما أثار المولّدين أو المحدثين عليهم ، فقد وضعوا حداً زمنياً ، وفاصلاً تاريخياً بين جيل الشعراء القدماء الذي ينتهي بابن الهرمة (ت ١٥٨ هـ) وجيل المحدثين الذي يبدأ ببشار بن برد (ت ١٦٨ هـ) وكأنهم يعدّون في الشعر المحدث تجاوزاً لمقياس الأولوية الزمانية من

جهة ، ومقياس الأولوية اللغوية من جهة ثانية ، ولهذا كان قبوله أو تسويغه قبولاً لمبدأ التجاوز (١٦).

وفي هذا الاتجاه لم يكن صحيحاً ما ذهب إليه بعض الدارسين المعاصرين من أننا إذا دقّقنا النظر في أقوال القدماء ، فسندرك أن عمود الشعر ، ونهج القصيدة هما السبب في تحامل الرواة على المحدثين من الشعراء لخروجهم عليه (١٧).

وختاماً : فإن من الطبيعي أن يكون صدور مقومات الشعرية العربية متصلاً بخصوصية البيئة ، في المكان والزمان ، ثم خصوصية اللغة في الوعي بها عند استخدامها ، وسيلة إبداع فني جمالي ، وفي طبيعتها البنائية كما تتمثّل خلال مستويات النصّ الشعري ، ثم في خصوصية الثقافة وفي منبعها المتفرّد بالريادة أولاً، وفي ما كان من سمات أوليته البدائية / الانعزالية ، ثم نظرة الجيل اللاحق إلى هذه الأصول الثلاثة كما يكشف عنها إبداعه الشعري خصوصاً في الأصول الثلاثة (خصوصية البيئة ، خصوصية اللغة ، خصوصية الثقافة) وهي عناصر انحلّت على نحو جليّ في عناصر متعدّدة شكّلت مقومات الشعرية العربية التي تمثّل بناءً معمارياً له منظوره الخارجي من حيث التكوين ، ومؤسساته الداخلية ، من حيث الشعور الماتع بتكاملية النصّ الشعري .■

الإشارات

١ – ينظر : تودوروف . نقد النقد . ترجمة سامي سويدان . دار الشؤون الثقافية . بغداد ١٩٨٦ ص ٣٢، وتودودروف . الشعرية ش ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . توبيقال . المغرب ١٩٨٦

٢- صلاح فضل – علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، ص ٣٢٦ .

٣- نظرية المعنى ، مصطفى ناصف ، ص ٤٧

٤ – ينظر الثابت والمتحول ، ٢ / ١٧٣ – ٩٨٩١.

٥- سياسة الشعر ، أدونيس ، ٢٢ – ٣٢ .

٦- نظرية المعنى ، مصطفى ناصف ، ص ٢٥ .

٧- الرؤى المقنعة ، كمال أبو ديب ، ١٢ – ٧٣ .

٨- اللغة الشعرية ، محمد الأسعد ، ١١٥ – ٥٢١ .

٩- ينظر نقد الشعر لقدامة ابن جعفر . ٦١ – ٧٥١ .

١٠- الخطيئة والتفكير ، عبدالله الغذامي ، ١٣٧ – ٣١٢ .

١١- صبح الأعشى ٥ – ٥٥ .

١٢- الحلية ، ٢/ ١٠ ، أمالي المرتضى ١/ ٥٨ .

١٣- قضايا الشعرية ، جاكبسون ، ١٩ .

١٤- الشعرية العربية . أدونيس ، ٠٢٣

١٥- محيي الدين صبحي . نظرية النقد العربي ، ٥ .

١٦- الثابت والمتحول ، أدونيس ، ٢ / ١٧٣ .

١٧- مشكلة السرقات في النقد العربي ، مصطفى هدارة ، ٢١١ ، ويُنظر إلى اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة ، مصطفى هدارة ، ١٥٨.

المراجع

١- نظرية المعنى . مصطفى ناصف . القاهرة ١٩٦٥ (د.ط).

٢- الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب) علي أحمد سعيد / أدونيس . ط١ ، ١٩٨١ .

٣- سياسة الشعر . أدونيس . دار الآداب ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٥ .

٤- الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) . كمال أبو ديب . الهيئة المصرية . ط١ القاهرة ١٩٨٦ .

٥- الخطيئة والتكفير . عبد الله الغذامي . كتاب النادي الثقافي العربي . السعودية ، ط١ ١٩٨٥ .

٦- اللغة الشعرية . محمد الأسعد .

٧- نقد الشعر . قدامة بن جعفر . تح : كمال مصطفى . مكتبة الخانجي . بمصر ، د.ط - د .ت

٨- صبح الأعشى في صناعة الإنشا . أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي . دار الكتب المصرية القاهرة . (د.ت)

٩- الموشح : محمد بن عمران المرزباني ، تح علي محمد بجاوي ، مطبعة لجنة التأليف العربي ، ط١ بيروت، ١٩٦٥.

١٠- الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره ، الحاتمي . تح : د . محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٥ .

١١- الحلية (حلية المحاضرة في صناعة الشعر) ، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي ، تح : د. جعفر الكتاني ، دار الرشيد للنشر / سلسلة كتب التراث / بغداد ١٩٧٩ .

١٢- أمالي المرتضى . الشريف علي بن الجسين العلوي ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة . ١٩٥٤.

١٣- قضايا الشعرية . رومان ياكبسون ، تر : محمد الولي ومبارك حنون . دار توبقال للنشر ، ط١ الدار البيضاء المغرب . ١٩٨٨ .

١٤- الشعرية العربية . أدونيس . دار الآداب ، ط١ ، بيروت ١٩٨٥ .

١٥- نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا . محيي الدين صبحي . الدار العربية للكتاب ، ط١ ، ليبيا ، تونس ، ١٩٨٤ .

١٦- الثابت والمتحول . أدونيس .

١٧- مشكلة السرقات في النقد العربي . محمد مصطفى هدارة ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ط١، ١٩٦٤.

١٨- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري . محمد مصطفى هدارة .

١٩- العمدة . لابن رشيق .

٢٠- المقدمة . ابن خلدون . مطبعة مصطفى محمد ، القاهرة ١٩٢٨ .

٢١- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية . نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية . د. محمد العمري . منشورات دار سال ، ط١ . الدار البيضاء . ١٩٩١ .

٢٢- علم الأسلوب . مبادؤه وإجراءاته . صلاح فضل . الهيئة المصرية للكتاب . ط٢ ١٩٨٥.

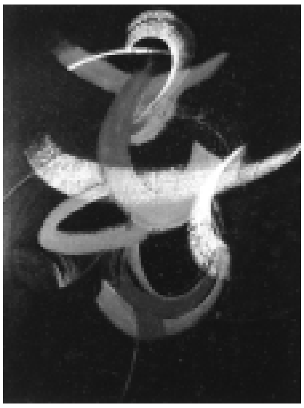
٢٣- سر الفصاحة . ابن سنان الخفاجي . شرح وتحقيق ، عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة محمد علي صبيح، ط١ - ١٩٦٩ .

٢٤- دور الكلمة في اللغة . استيفن أولمان ، تر.د . كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب ، ط١ . القاهرة ١٩٨٦ .

٢٥- الأسلوبية الصوتية . مقال . ماهر مهدي .

٢٦- الأسلوب والأسلوبية . بيير جيرو ، تر . د. محمد منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي . ط١ - بيروت ١٩٩٤ .
٢٧- تحليل الخطاب الشعري . محمد مفتاح ، استراتيجية التناص . دار التنوير .ط١. بيروت - ١٩٨٥ .
٢٨- دليل الدراسات الأسلوبية ، جوزيف شريم . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . ط٢ بيروت - ١٩٨٤
٢٩- نظرية البنائية في النقد الأدبي . د. صلاح فصل . دار الشؤون الثقافية . ط٣ . بغداد . ١٩٨٧ .
٣٠- الضرورة الشعرية . دراسة أسلوبية . إبراهيم محمد ، دار الأندلس . ط١ . بيروت لبنان - ١٩٧٩ .
٣١- نحو تصوير كلي لأساليب الشعر العربي . مقال . صلاح فضل
٣٢- بحوث لسانية . نعيم علوية . دار الآداب ، بيروت ط٢ ١٩٨٧ .
٣٣- مجهول البيان . محمد مفتاح . دار توبقال . ط١ . الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .
٣٤- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة . تح وشرح أحمد محمد شاكر ، دار المعارف . ط١. القاهرة - ١٩٨٢ .
٣٥- الخيال مفهوماته ووظائفه . د. عاطف جودت . الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط١ . القاهرة - ١٩٨٢.
٣٦- الشعرية . مقال . أحمد مطلوب ص ٤٥ مجلة المجمع العلمي العراقي . مج ٤ . ج ٤ - ١٩٨٩.
٣٧- نظريات الشعر عند العرب . مصطفى الجوزو . دار الطليعة ، ط١ . بيروت ١٩٨١.
٣٨- خصائص الأسلوب في الشوقيات . محمد الهادي الطرابلسي . المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، ط١ ، تونس ١٩٨١ م .
٣٩- الوساطة بين المتنبي وخصومه . القاضي علي عبد العزيز الجرجاني . تح وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم . علي محمد البجاوي . طبع بمطبعة عيسى الباني الجلبي .
٤٠- نظرية التلقي . رسالة ماجستير . ناظم عودة .
٤١- مبادئ علم الأسلوب العربي . شكري عياد . مطبعة انترناشول ط١ المملكة العربية السعودية . ١٩٨٨ .
٤٢- بنية اللغة الشعرية . جان كوهن . ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .
٤٣- كتاب الشعر . أرسطوطاليس . نقل أبي بشر متي بن يونس القنابي . من السرياني إلى العربي ، حققة مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية د. شكري عياد . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . ط١ ١٩٧٧ .
٤٤- عيار الشعر . محمد بن طباطبا العلوي . تحقيق محمد زغلول سلام . منشأةالمعارف بالإسكندرية ط١ - ٧٧٩١ م .
٤٥- طبقات فحول : محمد بن سلام الجمحي . قرأه وشرحه محمود محمد شاكر . مطبعة المدني . المؤسسة السعودية بمصر . القاهرة .
٤٦- سيسولوجيا الأدب . روبير اسكاريت . ترجمة أمال انطوان . منشورات دار عويدات ، ط١ . بيروت . لبنان ١٩٧٨.
٤٧- كشاف اصطلاحات الفنون . التهانوي (محمد علي بن علي) مطبعة قياط . بيروت.
٤٨- الأسس الجمالية في النقد العربي . عرض وتتفسير ومقارنة . عز الدين إسماعيل . دار الشؤون الثقافية العامة .، ط٣ . بغداد ١٩٨٦ .
٤٩- المكونات الأولى للثقافة العربية . عز الدين إسماعيل . دار الشئون الثقافية العامة . ط٢ . بغداد ١٩٨٦.
٥٠- نقد النقد . تودوروف . ترجمة سامي سويدان . دار الشؤون الثقافية . بغداد ١٩٨٦.
٥١- الشعرية . تودودروف . ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . توبيقال . المغرب ١٩٨٦.





حالات الشاعر

المتوكل طه *

أنا الأحدبُ المسخُ
لا أسمع الناسَ .. أمشي،
فتمشي معي الصلواتُ ،
وأمضي بعيداً ..
فيبقى القرنفلُ مجتمعاً في الرواق.
أتيتُ بليلةِ إثمٍ،
وكانت منازلُنا في المحاق ..
ولمّا كبرتُ
اكتشفتُ الزمرُّدَ في الشّعر والنحتِ،
في الرقصِ،
في مضربِ القطنِ،
في جرس الموتِ،
في قُبْحِ وردتنا، في الطريقِ
وشيطان شهوتنا،
أو مياه الغريقِ ..
وفي حدأة البطن،
في ثرثرات الحليب،
وفي سحجة الجرح والمنجنيق.

زاوجتُ بين موازين رعبِ الجَمالِ
وأرضِ الهلاك ..
إلى أن رأوني بعيداً عن الوحشِ،
لي تاجُ آدم،
ذبحُ الشقيق ..
وقالوا : سلامُك !

❖

والقلب تعويذتي،
أحميه بالحبْرِ والأصدقاءِ،
ويتعبني بالجَمالِ،
فأربطه بالنُّحاسِ،
وألقيه في اليمّ ..
قلبي حدودُ المدائنِ،
زهرُ البنفسجِ،
بلّورة الغيمِ،
قلبي أميرُ الغيابِ القريبِ،
الجنونُ ، المُصابُ
بنوبةِ عشقٍ ذبيحٍ ،

---

* شاعر من فلسطين.

● لوحة للفنان محسن غريب / البحرين.

وقلبي قلادةُ موجٍ فسيحٍ ،
ورعشةُ نارٍ على كل ريحٍ ..
وقلبي مقاربةٌ للرهانِ ،
إذا ما تعلّق بالطيرِ رَحْلُك
❖
والقلبُ مملكتي ،
– ولو أنَّه جلدُ ثورٍ –
وسيّدتي؛ عندما تجعل الخَيْطَ بيتاً كبيراً ،
وقلبيَ قرطاجُ هذا الغناءِ
المُطَهّم بالمسرحِ المستديرِ ،
وماءُ النبيِّ الصغيرِ
الذي قالَ : افعل ..
وما كان يضحك بين الموائدِ ..
قلبي نُعاسُ الحديدِ ،
وَوَقْدُ الثلوجِ ،
وليلُ النهارِ السعيد ،
وبرعمُ صُبّارةِ التلِّ ،
والطيرُ ، في رحلةٍ ، من جديد ..
وقلبي ميدانُ طيفِ الربيعِ ،
ونايُ القطيعِ ،
وشمسُ النجيعِ ،
وأيامُنا من بعيد ..
هو الدمعُ والشمعُ والسمعُ
والمُبتلى والمجيد ..
والنبضُ في صدرنا ..
إنَّما القلبُ قلبُك.
❖
وقلتُ أنا،
يومَ غادرتُ شِعركَ : إنّي شبيهُكَ ؛
كي أجمعَ الكهرمانَ وصوتَ الدّخانِ ..
وأحملَ كل أثاث القوافي،
وأضرب بيتي قريباً من المستحيل .
اتسعتَ، كما قلتُ يوماً على النقشِ ،
لكنني لم أجاوز حدّ الرويّ ..
وكنتُ عرفتُ بأنّا نراكَ
ولسنا نراكَ !
وأنّا شربنا وإياكَ قهوتنا
كي يتمَّ العراك !
وما كنتَ غيرَ أبٍ لا يضنّ ..
ولكننا نبحث اليومَ عن سورنا في البلاد،
ولمّا وجدناهُ ، قلنا :
تفيّأ في ظلّنا السورُ، أو
قد خطوناه، لم يكُ غيرَ ذراعٍ ..
أقولُ : نراكَ ولسنا نراكَ !
ولم يعرفوا ، بعد ، معنى وجودِكَ ..
لم تُدرِك الأرضُ معنى شتاك .
وأرجو بألاّ ينالوا رضاك ،
ولا أُشبهُكْ ..
❖
ثوبُك الخردليُّ يا قمري الطفلُ !
من دمعةِ الكهرمانْ.
لكَ السيفُ واللؤلؤُ الحُرُّ،
حتى تتمَّ حكايةُ هذا الزمانْ.
تقول الرواةُ :
أتوا من غروبِ الشمالِ
إلى لبنِ الشرقِ،
كُنّا على ركبتينِ من الليلِ،
محراثُنا طاعنٌ بالبسيطِ
من العشبِ ،
والبيتُ للعُرْسِ والأقحوانْ ..
– وكان أبي الشيخَ ..
كان الجنودَ ..
وكان الحصانْ –
وكنتَ الذي جاء من رَحمِ ميناءِ
بحرٍ بعيد ..
فكنتَ الوليدَ وكنتَ الشريدَ ..
وكان القصيدْ !
فكيفَ قبلتَ البقاءَ على درجِ الدارِ ؟
كيفَ رضيتَ بأن يدفنوا أمَّكَ البِكْرَ
خلف الجدار ؟

وكيفَ تُدافعُ عن قاتلٍ يَسرقُ
الماءَ والنارَ والريحَ والجُلّنار ؟
بدعوى الإخاءِ وحفظِ الدماء ؟!
وأنكما تخبطان على هذه الأرضِ ..
ذات البُروجِ وذاتِ السماء ؟!
ألم تَر أنّ الذي اغْتَصَبَ امرأةً
شاركها نفسَ ذاكَ الهواء ؟!
.. وأينَ هواؤك ؟؟

❖

نبيٌّ بهيٌّ يعي نزواتِ المياه ..
جميلٌ عفوٌّ، وتعلو يداه
على كلِّ رأسٍ ..
وإن قال : آه ..
فللشّعر، هذا المقدّسُ في الناسِ،
«وبانت حبيبتُكَ» اليومَ، عُذْرُكَ .

❖

وقلتَ من السحرِ
ما أوقعَ القشعريرةَ في التمرِ،
نافحتَ عن شمسنا في الطنينِ ..
هنا، يأخذُ الشّعرُ تربتَهُ ..
الاسمُ والرُّوحُ فيكَ،
– قدّس اللهُ سِرَّ الكلامِ –
لقد أجمعوا أنّه :
رنّقَ الأرضَ وردُكَ .

❖

وكنتَ على رعدةِ السرجِ في مجلس الحاسدين ،
تُردد ما ظلّ حتّى غدٍ ، في المدى ..
وما قاله الآخرون سُدى !
هيولى حروفِكَ أوّل ما كوّنَ الشّعر ..
والشعراءُ الذين ادّعوا ..
لم يقولوا من النظم غير الصدى.
جاوزت ما قاله الأوّلون ،
وقطّرتَ ما قاله اللاحقون ؛
أذىً أو هدى ..
لهذا بقيتَ وليسَ الأميرُ !

هجاؤك مدحٌ ،
وسيفكَ عتمةُ عينِ الردّى ..
مليكاً تريدُ ؟
فكيف تنازلت عن كوكبِ الماء ؟
حتى تُخوّضَ تحتَ الندى !
.. ثم لا نعرِفُكَ ؟

❖

بصيرتُكَ الشكُّ
والسجنُ طيرُ التأمّلِ
والنظمُ لعبةُ مَنْ يقدرون على الاجتراحِ ،
وكان علينا إثارةُ نارِ التساؤُلِ
كي يصلوا للسؤالِ القويمِ
ويوقد في مرجل الصدرِ جَمْرُكَ .

❖

هبطتَ لتوِّكَ من معبد الرّسمِ ؛
في ساعديكَ الأفاعي ،
وفي رأسك النسرُ ،
والماءُ بين أصابعكَ امرأةٌ
من بروقٍ وشهدٍ ،
يُغرّقُها أهلُها
كي تفيضَ الضفافُ ،
وتأتيكَ نابضةً مثل طمي الجنانِ،
وغارقةً بالعقيق،
وفي صدرها ألفُ مهرٍ،
يشقّون لحمَ الضلوعِ ..
فتبقى محاطاً بهذا الصهيل،
وتأتي لتغسلَ وجهَكَ باللبنِ الحلوِ،
حتى تكون مُطيعاً لها،
كُلّما فحّ فيها الحمامُ ،
وحانَ على صدرها التبْرِ وقتُكَ .

❖

كسرتَ الزجاجةَ،
– سامحكَ الواسعُ المتعال –
فضوّعتَ ثوبَ النساءِ بعطرٍ،
(ولم يكُ قد شفّ مثل البكاءِ

وما وصل القولُ حدّ البغاءِ)
وضرّجتَ أضلاعَهنَّ بجمرِ التّمورِ،
وشاكستَ في الصلواتِ
وعند الحجيجِ ..
وما زلتَ في كلِّ ظعنٍ تقولُ ..
وما زالَ في سجدةِ اللّيلِ قولُكَ .

❖

ونمتَ على دمعةٍ لا تجفّ ،
وأمكَ في حضنِ شيخٍ غليظٍ ،
لقد قضمَ القارحُ الناقمُ الرأسَ ..
كنتَ رضيعاً ، ولم ترَ رأسَ أبيكَ
المُنَخَّلَّ بالدَمِ !
بعد ليالٍ ، بقيتَ مع أختكَ في البيت !
وحدكما .. تبكيان ..
وكانت بقربكما تينةٌ تحلب الشهدَ
حتى تناما ..
وقالوا : رأينا الغصونَ تغطّيكما ،
في الليالي ،
وقالوا : سمعنا الحواكيرَ تبكي وترشحُ
حتى تعودا ..
وما كان .. كان ..
إلى أن حملتَ على جاعدِ الرأسِ هذا الزمان ..
نظرتَ لمرآتِكَ الرملِ ..
وما كانَ يومُك ..

❖

تراءيتَ في الدَّنِّ والصّبيةِ المُردِ،
بالغتَ في الشأوِ،
هذي اللّزوجةُ إحدى وسائدنا،
إنْ خلعنا القناعَ ،
وهذا الذهابُ لذائذُنا في الشراعِ ،
وعند المشيب هدوءٌ ..
ولبّيكَ يا ربُّ، حَمدُكَ .

❖

غدائرك السودُ ، أهواؤكَ النسمات ،
وشاي الضفافِ، وموقدكَ الخاص ،
وأُنثى تحاول أن ترتدي فيك قفطانَها
والصليبُ على القلبِ ..
هكذا الذكرياتُ ؛
نُسافِرُ حتى يكونَ لمعراجنا جامعٌ
أو يكونَ لآذاننا سامعٌ
أو نموتَ كما تشتهي الأُمّهات .
تعودُ على شفرةِ الحُزنِ ؛
قلبك بيتُ الكمنجات ،
وأحرفُكَ الماسُ للتيه .. والنائحات،
وتبقى غريباً ، على قرب وجهك ..
تشتي صغارَكَ،
وتشعل نارَك ..
ولا نُنْكِرُكَ ؟

❖

وكسَّرتَ قَرْنَ الغزالِ !؟
لقد كادَ أنْ ينطحَ البابَ ،
أنْ يحرقَ المِسْكَ والإثمدَ المُنحني ..
أو يسوق الفراشاتِ للنبع .
كان بإمكانه أن يرى البدرَ خلفَ التلالِ ،
وأنْ يفركَ الأرضَ حتى تفيضَ ،
وأنْ يجرحَ اللّيلَ بالناي .
كانَ لهذا الغزالِ السماوي أنْ
يشعلَ النارَ في العُرْسِ ،
أو يسحبَ الفَمَ اللبنيّ من الصدر ،
أو يُوقِفَ الموجَ ،
أنْ يدْهَمَ الرملَ ،
لا يأخذ العُشبَ في مشطهِ للندى ..
كانَ له رَقْصُهُ في المدى
والبراري تناديهِ ..
لكنّه دونَ تاجِ الطبيعةِ
منكسراً في الصدى !
.. وما عادَ برُّكَ .

❖

أتاكَ الذي لم يكن في منامِكَ
أو صَحوِكَ، الآنَ
ترمي نبيذَكَ
تعلو جوادَكَ
فالثأرُ ثأرُكَ.

❖

تَصهَّدَ سيفُكَ في الرّدِ ! قد عرفوه ..
ولكن أمَّكَ جاريةٌ
من مجاهيل نهرٍ بعيدٍ،
وحُبّكَ، نافذةُ الريحِ، ماتَ
ولولا كراماتُكَ البيضُ،
كان ارتدى الأبيضُ العاشقُ الليلَ
والصبحُ، يا أسودَ الوجهِ، لونُكَ .

❖

وكنتَ صغيراً على الخمرِ،
والنوقُ أعلى وأبعدُ من غفوةِ الخدرِ،
قُمْ، وانتبه للسانِ !
فإن البعيدَ قريبٌ بما للملوكِ
من المال والخيلِ ..
والشّعرُ يبقى
وإنْ قال .. انتهى اليومَ أمرُكَ .

❖

سلكتَ طريقَ الغريبِ ،
وكنتَ حريراً
تجاوبتَ مع شهوةِ المدنِ الصاخباتِ ،
جمعتَ دواوينَ شعرٍ قديمٍ
قرأتَ ، محوتَ ، كبَوتَ ،
وقمتَ .. وقد ذبلَ الخيطُ إلاّ قليلاً ،
تعمّمتَ ، ثمَّ تقلّدتَ سنَّ الأليفِ ،
قرأتَ على الميّتين التمائمَ ،
ثم بكيتَ مع النحلِ ،
زاوجتَ بين المراكبِ والبدوِ ،
ثم أطلتَ الوقوفَ على الماءِ
حتى تبلّلَ موجُ البقاءِ ..
تقولُ : نجوتُ !
نعم قد نجوتَ
وفي يقظةِ الموجِ - يا صاح - موتُكَ .

❖

متى سوف تلقاكَ ، في برِّها المخمليِّ ،
وتدخل فيها إلى غبش الماءِ ،
تمتصّ زهرَ الشتاءِ ودرّاقَ سرَّتها
أو تموتُ قليلاً على بُردة النبعِ
ثم تقومُ إلى غامضٍ في الغُلالةِ
تنسلُّ مثل الأفاعي ،
وتذهبُ في غفوةٍ لا تعودُ ؟
هناكَ ، تكونان فوق الحياةِ ،
وبعدَ المماتِ .. ،
جنوناً صقيلاً .. يشعُّ ،
ويفهقُ من هلعِ العُريِ سِرُّكَ .

❖

تُمسِّدُ برجَ النتوءاتِ بالكفِّ والفم
تسحقُ وادي الندى بالغصونِ ، فتُمرِعُ ..
تنتحبُ الأرضُ
يهبط سقفُ البلادِ ،
ويرتجُّ قلبُ المحيطِ ، ويهتاجُ
يُزبِدُ ، يُرخي جناحيه ،
تضربه الصاعِقاتُ ، وتُعتِمُ
تخرجُ عن صمتِها الكائناتُ ..
وتلتفُّ إحدى الذراعين تحتَ الجحيمِ ..
لتطبقَ ، مثل الرحى ،
فوق غيمِ الحليبِ ..
.. تروحُ إلى حيث لا يعرفُ الأمرَ أمرُكَ .

❖

وتفتحُ عينيك ،
تلقى الغزالةَ حارقةً في السماءِ ..
فتدلحُ في جوفِكَ الحامضيِّ
الذي قد تبقّى من اللّيلِ ،
تدخُلُ في دفقة الماءِ ،
حتى تثوبَ إلى عقصةِ الأُذنِ والقلبِ ،
تزدادُ حُمّى الغيورِ ؛

– ولا بُدَّ من قتلها .. الخائنة –
وتخرُجُ من لُطْفِ غسْلِكَ ،
– لا لم تخُنْ .. –
ثم تلتقطُ البلحَ المزَّ
– تغدو معه ؟!
لا بُدَّ من أن تموتَ –
وتمضي الدماء إلى ساعديكَ ،
فتطبقُ كفيكَ في نحرِها
ثم تشعلُ فيها الجذوعَ ..
ولمّا يحطُّ الجنونُ ، وتفتح عينيك ؛
تلقى رماداً على شكلِ رمحٍ .. فتبكي
وتشربُ ، تبكي، وتشربُ ..
حتى يكون احتضارُكَ .

❖

تعْصِرُ رُمّانها فوق ظهر الحصان،
وتشربه رانخاً بالصهيل ..
ذوّب فيها كثيراً من البردِ والخوفِ ،
وقد أنهكته، فنام قليلاً !
وعادت برمّانها،
.. مسّدته بأوراقها اليانعاتِ ،
وحكّته بالنجمتينِ،
فعاد ليفترع العاجَ ،
يوصلها للسراج البعيد ...
وغابا ..
وظلّت على شرشف الخيلِ
آثارُ رمّانةٍ ذَبحتْ نفسها ..
وما كان ذنبُك !

❖

شبيهي أنتَ ،
تجرّأت حتى بلغتَ البياضَ
وها أنذا، الآن، في الأربعينَ
وأكثر ..
ترضى بزيتونةٍ في السفوحِ
ولا تقبل الريحَ
إلاّ إذا مال صدرٌ بها ..

وسرعان ما تلتقيكَ الفراشاتُ ،
والنّار كامنةٌ تحت بلّوطةٍ
فقدت ابنها قبل حربينِ ..
فيكَ هبوبُ الفُهودِ
ووحشةُ أنثى الصخورِ،
وفي صحنك الطيفُ ..
لا ترتوي، بعد، من بتلات الربيعِ،
ولم يغب السرو عن خطوكَ الوعر،
والميجنا ماءُ بيتك ..
فرغتَ من اللّهوِ حتى تلعثمتَ بالدّمع،
كانت فخاخُكَ مضروبةً في البراءةِ ،
والقصر من عَرَقِ الزيتِ ..
.. سوف أراكَ
تحت سفرجلةِ الدّار ،
تحكي لنرجسةٍ في الشتاء ،
عن الرعدِ والخوف والعابرين ،
وتبقى مليئاً بهذا اليقين ..
فالبيتُ بيتُكَ .

❖

شقيقي الصغير الجميل
المّوله بالصوت !
عبّادُ شمسك يلذعُ في المرجِ ..
نادى على الشاهدِيْن
والقبرُ تلٌ ونهرٌ طويل.
سمعناه .. قالوا ؛
وفاض على غسقِ الثاكلات
فقام العبادُ إلى خيلهم في السبيل.
عرفتك قبل التواء الشعاعِ،
على التلِّ تكرز بالوقت
حتى يُعافى الذبيحُ القتيل.
وما عاد مَيْتٌ، ولا ظلّ بيتٌ
على قدم النجمِ والزنجبيل.
شقيقي !
أبوك الذي حرثَ البَحر،
لم يطفئ النارَ؛

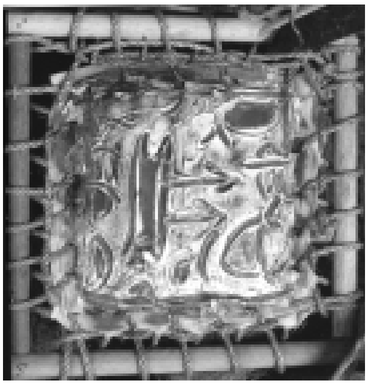
كان بداهةَ عشبِ الجدارِ
وما كان يحلمُ أنْ
يجعل الليلَ بعد النهار.
كان سراجاً لنوم الصغار.
ينام فتأتيه رؤيا الضيوف،
فيعرق من قلّة في الجرار ..
ويندهُ أمَّ البنين ؛
اخلعي خاتمَ العرسِ .. هاتي السوار
.. وما في الخوابي ضَعيهِ،
فكلُّ الضيوف هنا، بانتظار ..
فتبكي ، وتبعث للجارة الثانيةْ ..
أعطني ما لديك، فقد بعتُ عقدي وخاتمَ
عُرسيَ يوم اشترى البندقيةَ،
لكنَّه صار ينسى
.. وما من ضيوفٍ سوى أنه
يبذل ما في الديار
وما في الجرار
وما في الجوار ..
شقيقي !
أبوك له بيتهُ السلسبيل
وفي بيتك الحُلْمُ
والضيفُ ضيفُكْ .

❖

ويأتيكَ في النوم؛ مثلَ السخيم!
وينتظرُ الساطعة ..
والشفاعةُ من دم امرأةٍ عذّبتهُ.
والموتُ سهلٌ،
ولكنه لن يرى السابعة.
قال في الأرضِ ما يهدمُ الراسيات
ليبلغَ تَلَّ المنافع والرافعة.
لم يدرك الزُّهْدَ،
لم يعرف العَبْدَ،
وهو عَبْد الرؤى الدامعة.
سامحك الأعظمُ الآخِرُ،
على ما نزفتَ على قدمِ الفاجعة.
وكانت جراحُكَ في هجرتي ساطعة،
إنّها السنواتُ التي لا نراها،
فتبقى قصائدُنا هاجعة.
تومئ، لكنها لن تعودَ،
وإنْ قيل لي إنها راجعة ...
والعفوُ، يا صاحبَ العفوِ
أدعوكَ بأنوارك الشافعةِ ..
وإنّا عيالُكْ.

❖

خيولٌ، جنودٌ، قلاعٌ، وفيلْ ..
وأنتَ الدليلْ.
فقد تنتهي الحربُ قبل النزالِ،
وقد تبتدي بعد وقتٍ طويلٍ.
إذا ما وصلتَ فأمرٌ جميل !
وإنْ ما هُزِمْتَ فحظٌّ قليل !
بيادقُ من خشبٍ ،
بين كفَّيْن؛
تسليةٌ بالهزائم والنصرِ،
والميّتون على حالهم في السبيل.
لا نعشَ، لا عَرْشَ، لا جرحَ، لا قَرْحَ، لا رُمْحَ،
لا سيفَ، لا قاتلاً أو قتيل ..
لا بوقَ، لا نوقَ، لا سرجَ، لا هرجَ، لا مرجَ،
لا نارَ، لا ثارَ، لا غارَ، لا ثاقفاً، أو صقيل ..
لا شيء مما يمورُ على شفرة المستحيل !
ولكنَّ بعضَ أصابعك المُنتقاةِ
ستدخل رقعتها،
ثم تعبثُ بالجُنْدِ والخيلِ،
حتى تطالَ الوزيرَ القتيل ..
ولكنها حين تدنو من التاجِ، تخشى !
.. فتنذره بالرحيل !
لماذا توقفتَ ؟!
أين حرابُكْ ؟



حدود «الحيرة»

وأحوال المقيم فيها

محمد علي شمس الدين *

رجل يسكن في أرضٍ
تدعى أرض الحيرةْ
يغمض عينيه على الأشياءِ
ليبصر كُنهَ الأشياءْ
رجل يسكن في وحدتِهِ
ويخط سطوراً يدعوها «الأحوال»
رجل يرسم أشخاصاً من ورقٍ
أو من قلقٍ وسؤالْ
ويقول لهم :
قوموا لنرى............
وحدودُ «الحيرةِ» غامضة
تمتد من الخابور ومفترقِ النهرينِ
إلى بلد يدعى... «أينْ».
وتضم بلادا غرقت في الرملْ
وبلاداً لم تغرق لكن دمّرها الزلزال
وشعوبا تحكم كالسائمة الغَرثى
وملوكاً معتوهين كلطم الريحِ على الأطلال
...
...
رجل ملقى في «حيرتِه»
لا يعرف أين يقيمْ
يمضى كل صباحٍ نحو الصحراء فيطويها
ويعود مساءً نحو البيت فيبصرهُ فيها
ورأيت له ظلاً يمشي
فيجوب شوارع لا يعرفها
ويوزع في الناس «بيان الخوفِ»
يقول لهم:سيجيء زمان تبصر فيه النا س سُكارى...
وترى ما يذهل أمّاً عما وَضَعتْ،ويكون خرابْ.
رجل يعطش في بريّة هذا الربّ
ولا يبصرُ غيرَ سرابْ
رجل ينظر في المرآةِ فيبصر أحوال العالمْ
ويصف خوارج هذا العصر ليسألهم عن وجه «عليٍّ»

---

* شاعر من لبنان.

● لوحة للفنان راشد العريفي / البحرين.

كيف ومن قتل الصوفي في الراكع في المحراب
رجل يسأل يوسف عن مأساة الحلاّج
لكأن البئر صليبٌ
والناس دلاء تتدلّى فيها
رجل ينظر في التاريخ
فيبصر ما لا يبصره الراوي
ويقول «لخالد» قُمْ
أرني سيفك هل كسرته حروب الردّة؟
هل انت حزين ؟
هل تضحك أم تبكي؟
هل تعرف ما آلَ إليه الفتّحُ
وكيف عوى في البصرة كلبٌ من أقصى الأرضِ
وروّعَ بغدادَ الذئبُ الجوّالْ
رجل ينظر في «الأحوالْ»
يرسم كأساً ويحطّمها
يختار له إسماً ويغادُرهُ
يعرف أن الأرض تدورُ
ولكن كرحى فوق الإنسانْ
وحياة يرسم حديها القبرُ
وتزهرُ فيها الأكفانْ
رجلٌ لا يعرف ما فعلته الأيام به
ويسافر بين الواقع والأسطورة
أهو الأصلُ أم الصورة؟
أهو البحر أم الربّانْ؟
أهو الزَبَد العائم فوق الموج أم الموجُ أم المرجان؟
وصديقي يسأل كيف؟
وينتظر المجهولَ
فيسمع باباً يغلق إذ يُفْتَح
وكلابا تنبح في ميكروفونات الأبديّة
وجنوناً يسطع مثل الشمس فيبصره حتى العميانْ
ويرى ما ليس يُرى
ويقول كلاما مشتبكاً

أو مرتبكاً
حتى لكأن به مَسّاً مِنْ.....
«ظنوا خيراً
ظنوا خيراً..»
... وأكاد أقولُ الشيطانْ.
وأنا أعرف أن صديقي مسّته النعمة في الخمسين
فاستيقظ من غفوته مذهولا
ورأى ما ليس يُرى
كان ملاك يحمل شفرته البيضاءَ ويومئ أنْ أقبلْ
فتقدم مرتجفاً قال له نم فغفا.. كَشَفَ الصدرَ
وشق شغاف القلب وقال له كن فرأى ما ليس
يُرى...
وأفاق لينظر في المرآة
فيبصر وجهاً لا يذكرُهُ
قال له مَنْ أنتْ ؟
من..أنتْ؟
م... نْ... أ... نْ... تْ ؟
قال: «أنا لا أدري وبكى»
أذكرُ أني هاجرتُ إلى النِعمةِ
حين ملاك الربّ
تشبث بي
فصعدت تلالاً أربعة
وركزت بها أربع راياتٍ لجنوني
....
.....
....
كأن الرجُل الملقى في حيرتِهِ يشبهني
فهتفت مساءَ الخير صديقى
ومضيت.

مجموعة قصائد

حمدة خميس *

نكاية

على صدفةٍ
من رصيف الثواني
التقيت الذي
سوف يعجن قلبي
بين يديهِ
ويخبزني
كرغيفِ المساكينِ
بلا موقدٍ
أو لهبْ
ثم يأمرني
أن أعود الى الحقلِ
سنبلةً
ليفرطني
حبةً .. حبةً
في شتات المهب!

سبب

أحبك
من جنونِ الماءِ في لغتي
ومن صمتي
إذا هدرَ المحيطْ
لا لأن الوردَ يأسى
حين يجرحني
أو لأن الوقتَ
أوغلَ في المغيبْ!

تحريف

مرةً
قرأ الشوقَ في مقلتيَّ
فافترَ ضوءٌ شفيفٌ
على شفتيهِ
أغضى قليلا..
ثم ابتسمْ
ولما رأى
فيضَ الحنينِ في شفتيَّ
توارى وراءَ الكلامِ
عن نجمةٍ
خلفَ ابعدَ نجمٍ
تومضُ في خفيةٍ
من وراء السُدمْ
لكن في ليلها وحشةٌ
وفي صبحها سحابٌ اصمّ

○

قلتُ إني أحبـ....
ولم اكملْ الجمر
لملمَ جلستَهُ
وانسلَّ كالماء في خلسةٍ
ومثلَ شُعاعِ الغروبِ
اذا داهمتهُ العتِمْ

○

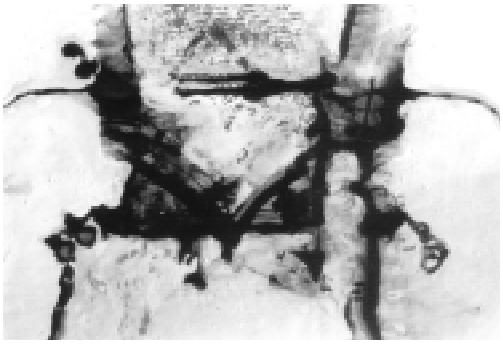
بقيتُ أربّتُ صبري
واغفرُ للوردِ
ما يستبيحُ الألمْ

* شاعرة من البحرين.

على حرقةِ الخدِ
قطرةً من ندى
وشمعةَ قلبي
تذوبُ على مَهَلٍ
في لهيبِ الندمْ !

لو قلت لي

لو قلت لي أحبكِ
أصيرُ طائرا من نورْ
أرفُّ في رحابة الفضاء
وانشرُ البهاء في المدىْ
وأعبرُ العصور
لأوقظ الموتى بلمسة الجناح
وازرعُ النرجسَ والاقاحْ
مطارح القبورْ
كأنني إلهةُ النشورْ
....
لو قلت لي أحبكِ !
○
لو قلت لي أحبكِ
أصيرُ نبعا من زلالْ
أنساب رقّةً لشهوة الجذورْ
وأبعثُ الانساغ في الجبالْ
وأخصبُ الحقولْ
كأنني القُدرةُ
في تعاقب الفصولْ
والكنهُ في طبيعة الصلصال.
....
لو قلت لي أحبكِ
○
لو قلت لي احبكِ
أصير سحرا مبهما
في سرةِ الجواهرِ
أخبئُ الغموض كيمياءْ
وأُبدعُ الإعجازَ
في العناصرِ
كأنني إلهة السماءْ
....
لو قلت لي أحبكِ
لو قلت لي أحبكِ
أصير وردة عصية الذبولْ
وعبقا ينثُّ سحره
في أزلِ الفصولْ
أصير فتنةَ السهوبِ
والوديانِ والحقولْ
وقبلة الندى
ومشتهى الهطولْ
كأنني إلهة الأسرارِ
والحلولْ
....
لو قلت لي أحبكِ
○
لو قلت لي أحبك
اصير نحلةً
تهندس الممالكَ
من لذة العسل
وربما فراشةً
تراوغ المساءْ
تشق ثوب أسرها
لفتنة الضياء
كأنني القدرة
في معجزةِ الشفاءْ
....
لو قلت لي احبك !
○
لو قلت لي احبكِ
أصير كونا عارما
في جسد امرأةْ
أختزل الارحامَ كلها
وألدُ الخلائقَ
لأبدِ التكوينْ
وأجعل الخلودَ
من طبيعة الأحياء
كأنني إلهة البقاءْ
....
لو قلت لي احبكِ !!



أنشودتان
لامرأة السراب

عصام ترشحاني *

١) موت المتاهة

كتابٌ.. وموتٌ..
وأنثى بلون السرابِ
قتلتُ ظلاميَ فيها
وأشرقتُ في خلوة النبعِ،
تلك حروقي
تطوّق خصر السماءِ
وذاك دمي
كوكبٌ
ذاهبٌ
لاكتشاف جنون السحابِ،
كتابٌ.. ونارٌ
هواءٌ
يحبُّ ضباب النساء الرقيقِ،
نساءٌ مزيجٌ
من الليلِ،
والخمرِ،
والجلنارِ،
رقصتُ احتفاءً
بموت المتاهةِ
قلتُ سأنهي العراء الرجيمَ،
وهذا الدّوار..
... ...
كتابٌ.. وماءٌ
أنا الآنَ،
أُبدع جسم الخرافةِ،
يا زهرُ..
دَمْعُكَ لامسَ روحي
حزيناً..
رأيتكَ تَنْسَلُّ،
خلف حريري
وبعد الشرود تعودُ،
لتفركَ قلبكَ
فوق نفيري

---

* شاعر فلسطيني مقيم في سوريا.
● لوحة للفنان عبدالرحمن السليمان / السعودية.

سأنسى الذي
لا يسودُ..
أنا الآنَ في غيمة السُّكْرِ
إنّ رذاذكَ
يا سحرُ يهذي
هو العشق ضوءٌ
إلى صهوة أجتليها..
صعوداً.. صعوداً
إلى مَرْمرِ العرشِ
يا أوْجُ.. مادَ سريري
وهذا غناؤك يعلو
ويعلو.. لهاث طيوري

٢) القصيدة المعطوبة

هو الموجُ..
هل تخلعيني من الاحتراقِ
خَلَعْتكِ..
من وردة الرأس،
موجُكِ في البَرِّ..
كم مَرَّغتهُ النميمةُ..
موجي أنا.. البحر
لن ينحني للجسد..
مراراً..
وَقفتِ على
لحظة الشَّجْوِ تنتظرينَ
مراراً..
خرجتُ من الموتِ
كم كنتِ تكتئبينَ،
وكنتُ أُبادل بعضي كؤوسي
اخلعيني من الوقتِ
لا جرحَ..
في صورتي
كم ورثتُ من الحبِّ،
أشلاءهُ..
وورثتُ خَراجَ الصدى..
عزلتي تعتريني
وَبَوْحُ يديكِ تسلّق جوع الجميعِ،
اكسريني..
سئمت حُلولكِ في النّصِّ،
والوَجْسِ والغيرة الماكرة...
سئمتُ انحداري
إلى وردةٍ..
دون وَرْدٍ
سأمكثُ في سهوة العطرِ،
جمر الغيابِ
وشعري الذي
يبتلي حيرتي
لن أكون نشيداً
لزهوٍ تردّى
أنا لذّة الوَعْيِ
قبل سقوط الرنينِ
على الصّبواتِ
نشيدي...
لأنثى كماء الفضاءِ،
لِفضّةِ ذاك البزوغ
من الانشداهِ
نشيدي أنا..
كائنٌ من دم الضوءِ
برقٌ على
عذرة الأرجوانِ
نشيدي انكشافُ الذهولِ
على اللوحة المغلفة....

قصاصاتٌ في شارع فارغ

نجمة إدريس *

وأنا أخرجُ من هذي الدنيا
- من هذا الباص المزحومِ.. الموبوءِ
نفاياتٍ وشتائم-
تتبعثرُ أشلائي
وتلاحقُني أنفاسُ الركّاب المجذومينَ
دخانُ الديزل
وترنّح أقدامِ سكارى
وزجاجٌ يتكسَرُ فوق الإسفلتْ!

❖ ❖ ❖

لمْ يوصلْني الباصُ لبيتي!
لمْ يعرفْ لي عنواناً قط
بل ألقاني مثل اللقطاءِ
على قارعةِ الدربِ.. وولىَّ!!

❖ ❖ ❖

كالمضغةِ عاريةٌ
أتدثّرُ بالشجرِ النائمِ
لا وجهَ يُحددني الآنَ
ولا تذكرة أحملُ في كفّي!
يبدو أنّ هزيعَ الليلِ مآلي
قطٌ يتربّصُ بي بين الأنقاضِ
يموءُ.. ويمضغُ أسمالي!

الشارعُ يصفرُ
تنعسُ أضواءُ الطرقاتْ
ويصغرُ ظلّي
واقفةٌ عند محطةِ باصٍ لا أعرفُها!
لا رقمَ يلوحُ ولا كرسيّ!
وذراعي ممدودٌ للريحِ سُدىً

لافتةٌ فوق الجدران تشيرْ:
«لا حافلةٌ تأتي بعدَ النصفِ من الليل» !
لكنَّ ذراعي ممدودٌ للريح!!
... ذراعي ممدودٌ للريح!!

❖ ❖ ❖

* شاعرة من الكويت.



مرثية النهر

جودت فخر الدين *

-1-

عالمٌ،
ليس ينفعُهُ أن يموت بحسرة أنهارِهِ،
عالمٌ، ليس ينفعُهُ أن يعيشَ على نفحةٍ من رؤى الأمس،
أو نفحةٍ من رؤى الغيْب ،
ليس ينفعه أن يموتَ ولا أن يعيشَ ،
يكبِّله ضيقُه، وانكشافُ الفضاءِ الذي يتمادى ويطغى.
كأنَّ ثقوبَ الفضاء قبورٌ لعالمنا المحتضِرْ.
عالمٌ يتهاوى
يرى بعيون زجاجيّة ،
لا يهيم ولا ينتظرْ.
عالمٌ يتطّلع مثل الأسيرِ ،
يحدّق نحو البعيدِ،
ولكنه قاصرُ الطرّف في ذاته.
عالمٌ،
تتسلحُ فيه الوحوشُ،
وينطلق الأنبياء جميعاً لأعمالهمْ
ليس إذّاك إلا السجونُ التي تتحرك كالنُّطَف الأبديّةِ،
يخرج منه البشرْ.
يدخل منها البشرْ.

-2-

عالمٌ،
ليس ينفعه أن يموتَ بحسرة أنهارِهِ،
صدره ضيّقٌ،
والمياه التي غسلته طويلاً، تضيق به،
تتلاشى على صدره،
تتبخر في لججٍ من لُهاثٍ
هو العصر يطفو على لجة من دُخانْ.
حرائقُ تلتهم النهرَ،

* شاعر من لبنان.

● لوحة للفنان عبدالرسول الغايب / البحرين.

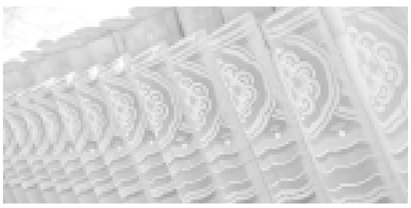
تسري على جبهة الأرضِ،
تُطفئ وجه الزمانْ.
حاضرٌ لسعتُهُ الشموس الخفيّةُ،
فاستعرتْ فيه نيرانُ بغْيٍ ،
تمشّت سمومٌ بأوصاله،
ها هو الآن نهْبٌ لنَزْوته العاتيهْ.
حاضرٌ يتبرَّجُ في جهةٍ،
يتضوَّرُ في جهةٍ،
حاضرٌ يتلألأ حيناً،
ويلفظ أنفاسه كلَّ حينٍ،
حرائقُ
تلتهم السهلَ
والقفرَ والقمَمَ العاليهْ.
حاضرٌ هائجٌ ومريضٌ،
وليس له من زمامٍ،
هو البغْيُ يرسم وجه الضحيّه.
على حاضرٍ لسعتهُ الشموسُ الخفيّهْ.

-3-

عالمٌ،
ليس ينفعه أن يعيشَ على نفحةٍ من رؤى الأمس،
أو نفحةٍ من رؤى الغيْبِ،
لا يستحقُّ خرافاتِهِ
عالمٌ،
يتخبّطُ في وهْج طفرته العارمهْ.
يستبدُّ بأيامه،
ويهيجُ عنيفاً بها،
فيبدّدها مِزَقاً عائمهْ.
عالمٌ جانحٌ ومريضٌ
يهيجُ فينقبض النهرُ،
تنقبض اللغةُ الواهمهْ.
عالمٌ أظلم الوهْمُ فيه،
تقلَّص وجه الصحارى، ووجه المحيطاتِ
والخوفُ ألَّف بين الجهات،
ففي كل جوٍّ له شُهُبٌ حائمهْ.
عالمٌ يستبدُّ، يهيجُ، ولا يستحقُّ خرافاتِهِ،
يتلهَّفُ مثل الأسيرِ،
ويشهقُ في ليل وحشته الجاثمهْ.

-4-

عالمٌ،
يتهاوى على نفسه،
عالمٌ،
ليس ينفعه أن يموتَ بحسرة أنهارِهِ،
عالمٌ،
ليس ينفعه أن يموتَ ولا أن يعيشْ.



غبطة الريح ... هاوية الكلام

يوسف طافش *

١ – طعنة

ما الذي حول الشرار إلى فراشات
والبثور إلى أزاهير ؟ !
إنها غبطة الريح
والخدر يتسلل في سرة الظلام .
على قلق البخور
عرائس الدخان ترقص في حضرتي
وعلى ضفاف ذهولهم
نقيق الطحال يعلو
كل كوكب فوقنا
صار قبتين باتساع ابتهالاتنا
جلجلي الصدى
وأقيمي الصلاة
فأصابعي تجاوزت القباب
والفراشات على أبراجها
تصدح بالآذان :
نويت ...
نويت أن ...
طعنوني قبل أن أكمل البسملة

٢ – زفرات

إنه الحب المعلب
فاكهة الزمن الجديد
لافرق عند اللاهثين
أن يؤكل الصفر من اليمين
أو اليسار
أرقامهم تزداد ورما
والأسماء بلا رصيد
وعلى جثة كرنفال الجوع
تَصَّاعدُ الهتافات
حتى الأرصفة لا فرق عندها
أن تدوسها الأقدام أم الرؤوس
المهم عندهم
ألا تزكم أنوف البنايات الأنيقة
بزفرات أفواهنا

* شاعر من سوريا.

٣ – وشاية

لم يغفل الورد
عن ذكر وجهك
وأنا أنتظر البشارة في مخبئي
أرسلت عيني بين الطرقات
لتبحثا عنك
العسس أطلقوا صفاراتهم
والمتسولون طاردوا بريقها
كم تعثرتا في الطين
وأشرفتا على الغرق
وما زالتا تبحثان
مرحى لبقايا ثلج على الشرفات
وشى بحضورك السري
وقبل أن تشيري إليهما
لتتعرفي من صاحب العينين
قبل أن تشهقي
كنت أتلاشى بين أصابعهم

٤ – القطيع

بعد أن أتخم بوجبة القلق
وأحتسي رحيق أعصابنا
مسح الليل شفتيه و نام
لم يكن عشاؤنا بالأمس
سوى كسرة
من بهجة الغسق النحيل
وأطراف المدن تشد اللحاف إليها
قبل أن تبرد عوراتها
عجباً ...
كيف اطمأن الرعاة إلى الطريق
وهم يردمون أوجاعهم بالمواويل
ولم يبق بالقطيع غير نعاج
تولول على كباشها المغدورة
تجف حناجرها
في نهايات الدروب
وصدى العواء يحاصر القرى
وفي الحظائر
تحلم بنطفة تغزو أرحامها
وبكلب حراسة يجيد النباح .

٥ – الهاوية

من مفصل الكتف
إلى مفصل الثلج فرت أصابعي
لتسند السفح
حين رأيت قلبك يتدحرج
واللهاث يكور فزعي
ما للغابة تزحف و تزحف
ما لأصابعي
أطلقت شرايينها في الشعاب
وأين البياض الذي كان ؟
لقد فضح الجبل سرنا
وأنا أصرخ من كهوف الخلايا : –
الثلج «يا سارية» الثلج
ليتك تركت لقلبي
مساحة من ذلك البياض
عند منحدر الأفق
لأتحاشى
قسوة الصخر في عينيك
وأنت تهوين الى سفحك الأبدي
من أين جئتِ
بكل هذا الغرور على شفتيك ؟
أما عرفتِ بأن هاوية الكلام
لا قرار لها ؟ !

مقامات الزمخشري

سطوة المؤلف وبطش القارىء

هيثم سرحان *

منهج القراءة :

تعتمد هذه القراءة على نظرية التلقي، وهي النظرية التي تُنزِّل القارىء منزلة مركزية، فهي ترى «أنَّ للعمل الأدبي قطبين؛ القطب الفني والقطب الجمالي. الأول هو نصُّ المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ. وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أنّ العمل نفسه لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحققه بل لا بدَّ أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما»(١).

وتتخذ ردود الأفعال ،التي تنتج إثر قراءة النص ،الهيئة الحقيقية والتشكّل الدلالي المادي . فالنص نظام رمزي لا يكتسب دلالته ومعناه إلاّ إذا اندرج في حيِّز القراءة. وتعدد قرّاء النص الواحد يعني تعدد القراءات واختلافها ،لأن التباين هو ما يحكم القرّاء ومرجعياتهم . وعلى هذا التأسيس؛ يكون النص متعددا، بالقوة ؛ أي باعتبار قرّائه .

وتفترض نظرية القراءة أنَّ الكاتب قد أودع في النص لُقىً أو كنزاً ثمينا، (٢) وإنما الشأن في العثور على الكنز للقارئ ، « فلا شيء يحدث خارج النص ولا شيء يحدث داخله ··· إنما مرتكز الأمر كله في النص الذي يُقرأ الساعة ، حين يستحضر القارئُ الأجهزة المفترضة داخل نظامه العلامي الذي يلتهم كل ما عداه».(٣)

ومصطلح القارئ هو ترميز لنوع محدد من القرّاء؛ هو القارئ الضمني الذي يشاطر المؤلف النصَّ، وهو التجاوب والفهم اللذان ينتجهما القارئ، «إذن فمفهوم القارئ الضمني هو بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كلُّ متلقٍ على حدة، ويصح هذا حتى عندما تبدو النصوص وكأنها تتعمد تجاهل متلقيها الممكن، وأنها تقصيه بفعالية. وهكذا، يُعيِّن مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوباً يُلزم القارئ فهم النص»(٤). وبناءً على ما تقدم، فإنّ القراءة التي نحن بصددها، عمليةٌ تحليلية لعناصر بنائية تنتمي إلى مكونات نص «مقامات الزمخشري» وإحالاته ، وهي تسعى، بالإضافة إلى ذلك، إلى العثور على المقاصد المتباينة التي تتخفَّى في القول، وبعبارة أخرى، فإنَّ محذوف النص هو الرهان التأويلي الذي تسعى هذه القراءة إلى الإمساك به.

مقامات الزمخشري (٥) ؛ ومفتاح القراءة

تقع مقامات الزمخشري على خمسين مقامة، والمقامات الخمسون نصوص سرديةٌ تتكئ على مقدمة وخطبة أودع فيهما الزمخشري مفاتيحَ قرائية، تلك التي إنْ استعان بها القارئ ظفر بكنز النص. ولذلك، علينا اعتبار المقدمة والخطبة نصيّن تمهيديين،

* كاتب وناقد فلسطيني مقيم في الأردن.

يتضمنان إشاراتٍ وموجّهاتٍ نصيةً ،توجّهان القارئ، وتنظمان عملية القراءة، وتنيران سراديب النص .

نصُّ المقدّمة :

يشير الزمخشري تصريحاً إلى قارئه المفترض (٦)، ويذكر صفاته ؛ فهو قارئٌ شغوف ؛ العلم زاده، وارتياد الحكمة نهجه ، والجدُّ سبيله . يقول الزمخشري: «تحققت، أحسن الله توفيقك، رغبتُك في ازدياد العلم وحرصك على ارتياد الحكمة واستيهالك للنظر في النصائح لما أنت متّسمٌ به من حيازة منقبتين. وهما : إيثار الجدّ على الهزل، والتهالك على الكلم الجزل. فأسعفتك إلى طلبتك من بيان ما أشكل عليك من ألفاظ النصائح ومعانيها»(٧).

يقرر الزمخشري ، من خلال الفقرة السابقة، وضعية قارئه وإمكاناته الثقافية، فهو قارئٌ محتاجٌ إلى الحكمة، يستبدل الهزل بالجد، ويطلب الكلام الجزل. ويكشف نص المقدمة عن الملامح الاستعلائية التي يتضمنها الخطاب، فبعد أنْ تأكد الزمخشري من نوايا القارىء وتحقق من رغبته في طلبه النصح وإقباله على الحكمة، بسط بين يديه هذه النصوص، الكنوز ،كأنَّ امتثال القارىء شرطٌ أوليٌّ تقوم عليه دعائم التلقّي. ولكنّ السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام ، يتشكل على النحو التالي : لماذا يفترض الزمخشري افتقار القارئ للنصح والحكمة ؛ وهو الجادُّ المنكبُّ على «الكلم والجزل»؟

هذا ما تحاول الدراسة الإجابة عنه، وقبل ذلك ؛ ينبغي الإشارة إلى الهدف الذي يرومه الكاتب ؛ إنّه إعلاء أخلاق القارئ، وتطهير قلبه، وتهذيب نفسه، يقول الزمخشري : «وأنا أقدّم قبل خوض في ذلك تنبيهك على أن لا تطالع هذه النصائح إلا مُلقياً فكرك إلى معانيها، محضراً ذهنك لأوامرها ونواهيها حتى يكون اقتباسك منها في أخلاقك رافعاً لك أوفر من استفادتك لبلاغتها وبراعتها، فقد علمت أنَّ العمل ببعض ما فيها ممّا يهذب النفس ويطهر القلب، وتوصيتك أنْ لا تُمكِّنَ منها إلا من يوازيك في صفتك، أو يدانيك من أولي الفضل والديانة»(٨) .

لقد بثَّ الزمخشري شروطه في نص المقدمة وضمَّنه أوامر ونواهي ، عليها تقوم أركان القراءة، وبعبارة أخرى، فإنَّ الزمخشري يحاول فرض استجابة نصيَّة، فهو يفترض قارئاً مُقبلاً على الحكمة طالباً النصح والهداية، وإضافة إلى ذلك يسعى الزمخشري إلى بسط وصايته على القارىء، فعلى القارىء الامتناع عن تداول هذه النصوص مع الأشخاص الذين لا يشاركونه الخِلالَ الحميدة . وبذلك ، فالزمخشري يفترض قُرَّاء «لا يُحسنون» للنص ويسيئون له، إنهم القرَّاء الذين لا يثمنون كنوز النصوص ودررها. فالنصوص التي يقدِّمها الزمخشري هي كنوز ينبغي على القارىء أنْ يحافظ عليها وأنْ لا يدعها عُرضة أمام العابثين والباخسين. إنه خطابٌ صريح بالمحافظة على هذه الكنوز. ولكنْ لماذا التأكيد على المحافظة على الكنوز ؟ يقول الزمخشري مُجيباً وموجِّهاً خطابه لقارئه المفترض : «لتكونَ من العمَّال بقول عيسى عليه السلام : «لا تطرحوا الدر تحت أرجل الخنازير». فإنَّ العلم ينْقَلته يكبَرُ بكبرهم ويصغر بصغرهم»(٩) .

إنَّ «القرَّاء الخنازير» هم الذين لا يُعلنون انتماءهم لخطاب الجد والبعيدون عن الحكمة وأصحاب القلوب الفاسدة والنفوس القبيحة . وما يُمكن تأشيره، في هذا المستوى ،أنّ قارئ الزمخشري المفترض متحالفٌ معه في ثقافته وهمومه الدينية، وممتثلٌ لسلطته ومعتدٌّ بسلطانه. فالزمخشري يمثل للشيخ القطب، والقارئ يُمثل للفتى المريد .

وتتضمن المقدمة استراتيجية نصية سعى الزمخشري إلى تكريسها، يمكن إجمالها على النحو الآتي :

الزمخشري يخاطب قارئاً حريصاً «على ارتياد الحكمة» ومُتّسماً بالجد والحزم ، فلماذا ينهاه عن طرح الكنز الذي منحه إياه ؟ وهل القارئ الحازم الفطن يلقي كنزاً ثميناً مفرطاً فيه ومعرضاً عنه ؟ قد يقول قائلٌ إنَّ أسلوب النهي يفيد التأكيد والتنبيه، إلاّ إنه يكشف في الوقت نفسه عن تعالي الزمخشري وعن عدم ثقته بقارئه. أو انه يكشف عن فقر هذه النصوص وجَدْبها . بمعنى إنّ قارئ الزمخشري المفترض لن يطيق معه صبرا، فهل يُشككُ الزمخشري بجلد القارئ

وصبره اللذين سينفدان سريعاً ؟

هناك، احتمالات عديدة تضمّنها نصُّ المقدمة، الأول : أن نصوص المقامات لا تنطوي على أيِّ كنوز. والثاني : أن القارئ قاصرٌ لا يُثمّن كنوز النصوص ولا يدرك قيمتها . والثالث : تعالي الزمخشري وحسُّه السلطوي .

نصُّ خطبة الكتاب:

هو نص تمهيدي ثانٍ يوضح فيه الزمخشري الظروف التي أحاطت بنشأة هذه المقامات . فمنذ البداية يفتتح الزمخشري القول ويستهله بحمد الله الذي جعل في بلائه آلاءً عظيمة . وتبدو براعةُ الاستهلال في التناغم الصوتي والطِّباق الناتج عن الجناس اللفظي. يقول الزمخشري :ـ «وأحمده على ما أدرج من آلائه . في تضاعيف ابتلائه»(١٠)، فالزمخشري حامدٌ الله لأنه ضمَّن البلاء آلاء، ولأنه مكّنه من إدراك النِّعم. إنّ بنية الطباق القائمة بين (الآلاء ـ الابتلاء) تؤكد عمق التجربة التي عاشها الزمخشري، فالإنسان لا يُثمِّنُ النِّعمَ إلا بعد تعرضه لفقدها. فبراعة الاستهلال كان لها وظيفة تواصلية، إذ جعلت القارئ عارفاً بخلفيات الكتابة ، «إنَّ الاستهلال السردي، إطارٌ لا غنى عنه، ينظم عملية الرواية والتلقي معاً»(١١) وهو يقود القارئ إلى تلمس الغايات والمقاصد التي أحاطت بالمقامات. فمقامات الزمخشري انغماس في التوبة وإصرارٌ عليها ، فمن الطبيعي أن يخاطب الزمخشري نفسه مذكراً بحقيقة الضعف الذي تنطوي عليه، وبضرورة التمسك بحبال الله القوية. فالمقامات ـ على هذا النحو ـ إقبالٌ على الطاعات وإدانة للغواية ودعوة لتجنب طريق الضلال، فالنص، وإنْ كان موجَّهاً إلى المُخاطَب إلاَّ أنه يرتدُّ ليصبح موجهاً إلى المتكلِّم، وبعبارة أخرى فإنَّ المتكلِّم واقع تحت الخطاب، «وفي كل مقامة يواجه صاحبنا نفسه : يتكلم ويصغي إلى كلامه، فهو في نفس الوقت متكلم ومستمعٌ ؛ المتكلم يهدف إلى إقناع المستمع، وإخضاعه لإرادته» .(١٢)

منزلة الرَّاوي

لا يستعير الزمخشري راوياً لرواية مقاماته، ويعلل الزمخشري الأمر بكون المقامات رؤىً صوتية أملاها عليه هاتفٌ وقت الفجر بينما كان ينعمُ بإغفاءات لذيذة، يقول الزمخشري : «هذه مقامات أنشأها الإمام فخر خوارزم أبو القاسم محمود بنُ عُمر الزمخشريُّ والذي نَدَبه لإنشائها انه أُريَ في بعض إغفاءات من إغفاءاته تلك مشخوصاً به مما هاله من ذلك وروَّعه، ونفَّر طائره وفزّعه».(١٣)

يكشف هذا المستوى الأسلوبي عن انفصال الزمخشري عن الواقع وحكاياته واتصاله الرمزي بالسماء ، فحتى يمنح الزمخشري مقاماته حضوراً وسلطةً فإنه يحاول أسطرة مصدرها ؛ وذلك لتكتسب سلطة مطلقة ، فالزمخشري يحاول بسط نفوذه ومصداقيته وليس له إلاَّ أنْ يدعيَ أنْ مقاماته محض وحي. فمصدر الحكاية أو المقامة سماوي إذ هو صوت يصدر من كائن مجهول، وفي وقت فاصل بين الليل والنهار، «الحدث وقع في الفجر، في وقت يفصل بين الليل والنهار، بين الظلام والنور، بين النوم واليقظة، بين الغفلة والانتباه »(١٤).

والوقت الفاصلُ بين الليل والنهار هو الفجر الدال على زوال الليل ومجيء النهار، فربما كان الليل رمزاً للضلال ، والنهار رمزاً للهداية ، ذلك أن الفجر انفصال عن الليل واتصال بالنهار . أمّا الصوت المجهول فهو الذي تبثه النفس اللوامة التي «لا تزال تلوم نفسها وإنْ اجتهدت في الإحسان، إنَّ المؤمن لا تراه إلا لائماً نفسه، وإنّ الكافر يمضي قُدماً لا يعاتب نفسه. وقيل : هي التي تتلوَّم يومئذ على ترك الازدياد إنْ كانت محسنة ، وعلى التفريط إنْ كانت مُسيئة»(١٥) . إنَّ الراوي في مقامات الزمخشري هو النفس اللوامة التي تأمر حاملها بضرورة اتّباع الحق والتزام جادة الهداية، لقد أقصى الزمخشري الرواة كلهم، و «لم يحتفظ من الأدب إلاّ بصوت واحد وأسكت سائر الأصوات الأخرى . جمعها في قبضته وتناول قِدراً وغطاها به»(١٦).

فالصوت الوحيد الجدير بالإنصات له هو صوت النفس اللوامة ، ونكتشف ، من خلال هذا المستوى الأسلوبي،حِدّة القطيعة التي أحدثها الزمخشري مع

الواقع ، إذ نجح في توظيف السياق الديني المرتبط بقضية الوحي ، فبنى راوياً يتمتع بصفات خارقة وغيبية. ومن ثم، فإنَّ هذه التقنية الأسلوبية ضمنت للزمخشري سلطة مضاعفة. فعندما يستجيب القارئ لهذه الاستراتيجية، الراوي الخارق ،يكون قد أذعن لخطاب المقامات، وهذه هي الغاية الكبرى التي يأمل المؤلف تحقيقها. فالزمخشري حاضر وبقوة في هذه النصوص.

وفي هذا الصدد نُبدي ،تحفظاً إزاء قول سعيد الغانمي : «إنَّ الزمخشري غائبٌ عن نصوصه تماما. فهو يمنح صوته لصوت وهمي يروي خطابه، هو صوت «الهاجس» الذي يتكلم دون أن يُرى. الهاجس، إذن، هو الراوي، وهو قناعٌ يتنكر خلفه الزمخشري بحيث يسمح له بأن يقيم بينه وبين نفسه مسافةً فاصلةً تُغري بأنهما اثنان لا واحد»(١٧).

والرأي الذي يُمكن الاطمئنان إليه ؛ هو أنّ إقصاء الراوي أسلوبٌ عمد إليه الزمخشري ليُدرج مقاماته في الكتابة التي تتعارض مع الثقافة الشفاهية والإسنادية التي انوسمت بها المقامات والأجناس الإبداعية الأخرى ؛ إذ لمّا كانت الشفاهيةُ «ممارسةً مبجلةً» تُروى على المستمعين، «ولأن الإسناد ركنٌ أساسيٌ لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية»(١٨) فإن الزمخشري يقف على طرفٍ مُناقضٍ لثقافة الإسناد التي قامت على الافتتان بالراوي وإقصاء المروي إليه.

كما أنَّ امتداد حلقة الرواة يُتيح المجال لاختلاف الرواية القائمة على الحفظ، في حين أنَّ الكتابة تكاد تكون أكثر مصداقية ؛ فالكتابة، في المستوى الإخباري، رواية أمينة، من النفس وإليها. وإقصاء الراوي هو اللاثقة بالحفظ «فالحفظ لاثقة فيه لأنه قد يخونُ صاحبه فيُدخل الخطأ والتشويه على النص . أما الكتابة فإنها وفيةٌ أمينةٌ ،تُخلِّد النص وتجعله يخترق حاجز الزمن والمكان»(١٩).

فعندما يكون الخبرُ مسنداً إلى راو، فإنَّ الشكوك تبدأ بالحوم حول مصداقيته، فالمتلقي يحاول اختبار صدق الراوي والتيقُّنِ من صحة حكايته، وذلك حتى لا يسقط في شِراك الراوي ، ومن ثمَّ حتى يدفع عن نفسه الغفلة والسذاجة ،أما الخبر الصادر عن النفس فهو يكتسب شرعيةً بمجرد تمثله في بنية الكتابة أي تجرده من الاحتمالات والشكوك . وفي هذه الحالة فإنَّ القارىء يصبح في مواجهة النص مواجهة مباشرة. والنص ـ في هذه الحالة ـ «مطوي لا نُبصر منه إلاّ قسماً ضئيلا ، كلماتٍ قليلة ، ويتعين علينا أن نقوم بنشره وبسطه كاملاً لنقف على الأقسام الغائبة والكلمات الشاردة»(٢٠).

بنية الضمائر :

يحتل ضمير الخطاب في مقامات الزمخشري مركزاً دلالياً حمّالاً لمقاصد وأهداف دلالية ؛ إذ يوحي هذا الضمير أنَّ الخطاب، نصوص المقامات، صادرةٌ عن مُخاطِبٍ حقيقي، وقد كشفنا تبادل الأدوار وبنية الرواة ، إلاّ أنَّ الزمخشري يعاود توظيف ضمير المخاطَبِ ليوهم القارئ أنه المقصود بالخطاب، وليوهم القارئ أنّه المُخاطِب. وذلك كلُّه، من اجل إقناع «المخاطَب» بضرورة الإنصات لخطابه، لأنّ الإنصات هو الخطاب جلُّه؛ إذ لا خطاب بدون منصتين، ومتى تسلح المُخاطِبُ بالخطاب تمكن من بسط نفوذه وفرض كلامه.

فالضمير ـ في مقامات الزمخشري ـ مُتَّكأ دلالي نلوذ به لفهم إحداثيات الخطاب، وهو منفذٌ يحيل إلى سراديب النص التي تبدو حالكةً ومظلمةً إلاّ من صوت الراوي الذي يملأ السراديب دفئاً ونورا، والذي لولاه لتاه المخاطَبُ ولتكللت رحلته بتجمد الدماء وبالذعر الحاد . بيد أننا لو افترضنا أنَّ الراوي باستخدامه «بنية ضمير الخطاب» يحاول استدراج المخاطَب ليُعلّمه «حكايةً» تخصّه وتهمّه، لوجدنا أنّ المخاطَبَ هو الخاسر الأوحد في «إحداثيات» الخطاب ؛ فمتى اندرج المخاطَب، في تبادل الوظائف الخطابية، وقنع بالدور الذي أُنيط به انسحب الراوي تاركاً المخاطَب وحده في مواجهة النص (٢١).

لقد توصل أحد الدارسين لأنماط السرد العربي القديم ،ومنها المقامة ، إلى أنَّ الراوي الذي يتستر

بضمير المتكلم إنما يلجأ إلى هذه الحيلة ليمنح نفسه القدرة على التستر والتخفّي مانحاً المُخاطَب دور المتكلم ودفة الخطاب. فالمتكلم ينسحب «حالما تنتهي جملةُ الاستهلال في المقامة» (٢٢).

إنَّ بنية الضمائر - كمؤشّر دلالي - تمثل طوراً من أطوار الخطاب ، فلا يستطيع القارئ الإحاطة بالنصوص إلا إذا وقف على بنية الضمائر فهماً ووعياً. فإنْ أوهمنا الزمخشري بأنه المقصود بالخطاب، أثبتت مستويات السرد عكس ذلك . أي أنَّ القرّاءَ والمخاطبين هم المقصودون بهذا الخطاب. فالزمخشري يصور من يبحث عن الدنيا وفتنتها بالغافل ثم يكشف عن مطويات النفس القلقة المضطربة. وهذه هي الشريحة الثانية من المخاطبين ؛ إنَّهم القرَّاء المنغمسون في لذائذ الحياة ومباهجها المعرضون عن الحق والحقيقة. وإضافة إلى ذلك، فإنَّ الزمخشري يسعى إلى تقريع قارئه المفترض، وذلك بكشفه عن ملامح الشهوانيين الذي يتَّبعون طريق الهوى .

ومنذ البداية يعلن الزمخشري انفصاله عن الزيف وابتعاده عن مفاتن الحياة. يقول :- «فلمَّا أُصيب في مستهل شهر الله الأصم الواقع في سنة ثنتي عشرة بعد الخمسمائة بالمرضة الناهكة التي سمَّاها المنذرة كانت سبب إنابته وفيئته. وتغيّر حاله وهيئته، وأخذِهِ على نفسه الميثاق لله إنْ منَّ الله عليه بالصحة أن لا يطأ بأخمصيه عتبة السلطان . ولا واصل بخدمة السلطان أذياله وأنْ يربأ بنفسه ولسانه عن قرض الشعر فيهم. ورفع العقيرة في المدح بين أيديهم. وأنْ يعفَّ عن ارتزاق عَطيّاتهم. وافتراض صلاتهم»(٢٣).

يتحدث الزمخشري عن التغيير الجذري الذي طرأ على حياته ، فبعد مكابدته المرض وتماثله إلى الشفاء قطع على نفسه عهداً - لله - أن يبتعد عن دروب السلاطين والوقوف بين أيديهم متزلّفاً ومتملقاً وهذا التغيّر يتضمن موقفاً من ثقافة التملق والانقياد لمطامع تافهة .

وفي تقديري ؛ فإنَّ الزمخشري يوجّه سهام نقده لمخاطبين مفترضين، فهو وإنْ أشعرنا بأنَّه المقصود بالخطاب، إلاّ إنَّ التعنيف الحاد للنفس بلغ درجة كبيرة ، لا نظن ، معها ، وقوع الزمخشري تحت الخطاب. إلاّ إنّ «الطعوم» التي نثرها الزمخشري - منذ الصفحات الأولى - تلك المتمثلة في صوت الهاتف المجهول ، وحديثه عن المرض الذي صارعه ، جعلنا نعتقد أنّه خطاب موجَّهٌ إلى الذات. لقد باء اعتقادنا بالخطأ ؛ لأن الخطاب خطابُ تعنيف وجلد للذات وللنفس الأمّارة، ولا أظن أنّ الزمخشري يوبّخ نفسه إلى هذه الدرجة. إنَّه توبيخ لنا نحن القراء وتحذير لنا من الانجرار وراء لذائذ الحياة وشهوة السلطة. إنّ الزمخشري ينزّل نفسه منزلة الأب المربي . فيوجه خطابه إلى «القارئ» بوصفه ابناً له، ولذلك يحرص على تعليمه وزجره، وفي كل فكرة يقدّمها، نقع على جديّة مفارقة ومكاشفة مذهلة، فالكنز الذي يمنحه الزمخشري ثمين حقا ، إنه نتاجُ خبرات وتجارب حياتية عميقة .

فخطاب الزمخشري إرشادٌ للابن وإنقاذ له من الضلال والزلل، وهو عندما يدله على طريق الرشاد يُجنّبه طريق الضلال، لذلك نعثر على إطناب دلالي، أي على أفكار عميقة تعتمد في تقديمها وتناولها على استحضار ضدها من الأفكار. وبذلك يتعزز ما ذكره أحد الدارسين لمقامات الزمخشري إذ يقول :- «في الكلمات يتقابل المتكلم والمستمع، الأب والابن. الإطناب يؤدي وظيفةً تنميقيةً ووظيفة إقناعية . فمن جهةٍ يعرض المعنى «في صورتين مختلفتين» ومن جهة ثانية يجعل المعنى «يتمكّن في النفس .. فهل أفلح الأب في إقناع ابنه ؟ الأب يرفع الستور ويزيح الغيوم عن السماء ، ومع ذلك فإنَّ الابن (الصامت) يُكابر ويتوانى. عملية الإقناع تتكرر من مَقامة إلى أخرى وعندما ينتهي الكتاب تظل المواجهة كما كانت في بدايته»(٢٤).

وعليه فإن مقامات الزمخشري ، هي وصايا تتضمن تجارب مُعاشة وأفكاراً عميقةً شكّلها تنوع التجارب وتعدادها ، وبذلك يكون الزمخشري قد منحنا كنزاً ثمينا. لأنّ فهم تجارب الآخرين وحِكمهم يُعين الإنسان في حياته ، ويختصر عليه الكثير من

المسائل ؛ فعندما يقف الإنسان على تجارب الآخرين يكون قد استولى كنوزهم وخيراتهم، إذ لا شيء أثمن من التجربة، وأنفع من خلاصتها.

مستويات الغموض :

تتسم المقامات، بشكل عام، بخصائص أسلوبية فارقة. فهناك سماتٌ تشترك فيها جلُّ المقامات، من أبرزها: المتن القصصي الذي يتضمن حكاية تمتد امتداداً خطياً ودلاليا، والامتداد الخطي ذلك الناتج عن اتساع دائرة الحدث القصصي وتشابك عناصره. أما الامتدادُ الدلالي فذلك الذي يشيّده القارئ في وعيه وما يمنحه للنص، ولذلك فالنص المتشكل في وعي القارئ ليس نفسه المتموقع، على مستوى المتن المكتوب، إنه حوار النصوص وبناؤها الدلالي .

ومقامات الزمخشري تخلو من الأحداث القصصية ؛ وغياب الأحداث يتضمن بالضرورة حضورَ السارد، فالزمخشري يتربعُ على عرش المتن متأمِّلاً في طبيعة الانفعالات والإحالات التي سيولّدها القارئ. فبنية الأمر حتى وإن دلَّت على أنَّ المأمور هو الزمخشري إلاّ أنّ المخاطب مُتدرج ـ بالفعل ـ في خطاب الأمر(٢٥).

لقد استطاع الزمخشري إيهامنا أنه المقصود بالخطاب وتغلَّب على الراوي المفترض ، وبهاتين الخطوتين تمكّن الزمخشري من الإمساك بحبل السرد، فقد أقنعنا بسلطته وبدوره الأبوي، إذ خاطبنا بمنطق تعليمي. فمقاماته ، تنطوي على مضامين سلطوية، بثَّ فيها أفكاراً تحذيرية حيناً وتوبيخية حيناً آخرا ، والزمخشري «القائم بالسرد يعرف جيداً اعتقادات القارئ ويوجه السرد حسب متطلباتها»(٢٦) .

ومقامات الزمخشري ذات مضامين فكرية إقناعية ، والزمخشري ، بهذا الأسلوب ، يسعى إلى التأثير في المخاطب لا إلى إمتاعه وإضحاكه، وفي كل مقامة نقف على انحراف أسلوبي ، أي خروج عن أساليب المقامات الأخرى . والانحراف «في بنية مقامات الزمخشري هو التحول من الهزل إلى الجد، أو من اللعب إلى العمل الصالح. فموضوعات المقامات السابقة كلها تعتمد على علاقة اللعب التي تربط بين مستويات السرد من مؤلف واقعي، وراو، ومروي له وشخوص . أما هنا فإنَّ الزمخشري ملزمٌ بالصدق والجد وبإسقاط الهزل والتخلّي عن اللعب»(٢٧).

ويكتنف مقامات الزمخشري غموضٌ تُبرزه الطباقات المترامية عبر امتداد النصوص ، وتحتكم هذه الطباقات إلى بنيتين ضديتين ؛ بنية الخير وطريق الهداية ، وبنية الشر وطريق الغواية ، ويكشف هذا الغموض عن أزلية الصراع بين رموز الخير ورموز الشر. وبذلك يكشف الزمخشري عن الداخل الإنساني وعن وعيه المريض العاجز عن إدراك حقائق الأمور ولُبابها. والقارئ في رحلته يكتشف نزعاته ويكشفُ عن الازدواجيات التي يعيشها ، ومن ثمَّ ؛ فإنّ للغموض الذي يكتنف مقامات الزمخشري وظيفة دلالية، إذ يصوّر الصراع الداخلي للإنسان ، وهشاشة النَّفس الأمّارة . ومن هنا ، فإنَّ الغموض يعمل على تهذيب النفس ، فالتذكير هو تحفيزٌ للإنسان على المواظبة والمضي في دروب الطاعات، وحالما يصل القارئ إلى هذه النتائج «الوصول إلى معرفة الأشياء وحقائقها» تنبسط أمامه أسرار النص ويتلاشى غموضه .

إنّ غموض النص يبشّر بلقىً ثمينة ، و«ينطوي غموض المقامات على دعوة والتماس، ووعد بثرواتٍ مركومةٍ يكون القارئ متيقناً من العثور عليها. ليس ذلك الغموض بدون علاج لكنَّه مؤقت لأنه بالمستطاع، عن طريق المواظبة ، إلغاؤه . العمق ، السحيق حقا، يفضي إلى مغاور من النور والبهاء. على المبتدئ أن يتعوَّد على الظلمات، ويغوص في طُرُقٍ ملتوية ومتاهية، وفي النهاية، سينفذ إلى كنز» (٢٨).

المستوى التحليلي :

سنحاول، في هذا المستوى، دراسة مقامتين من مقامات الزمخشري، دراسةً تعتمد على النص وتنطلق من بنيته باعتبارها بنية لسانية مغلقة في إطارها الشكلي، ومنفتحةً تسمح بتوالد دلالي، يُتيح قراءات لامتناهية . ونُشير ، بهذا الصدد ، إلى جملةٍ من المُصادرات المتعلقة بالمنهج المتَّبع وآلياته، أهمها :

١ ـ اعتبار نصوص المقامات نسيجاً سردياً مولداً

لبنيات سردية دلالية. ويؤيد هذا الاعتبار ما قاله عبد الملك مرتاض : «وإذا كانت النسوج السردية التي تناولتها المقامات (وهي جنس أدبي عربي قح) : بسيطة وسطحية ، وضحلة المضامين والأفكار ؛ فإنَّ العمل فيها باللغة كان منقطع النظير في أي أدب سردي، عبر الآداب العالمية، إطلاقا. وما يتبجح به بعض النقّاد الجدد الغربيون من ضرورة العمل باللغة وحدها ؛ كان الأدب العربي سبق إليه مُجسداً في ذلك الشكل السردي العجيب»(٢٩).

٢ـ إعادة كتابة النص اعتماداً على بنيته الدلالية، إذ «إنّ نصّاً في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجلّيه) اللساني، يُمثّل سلسلةً من الحيل التعبيرية التي ينبغي أنْ يُفعِّلَها المرسل إليه».(٣٠) أي أنَّ القراءة كفيلة بإحداث خلخلة دلالية للنص، لتصبح مُقابلاً موضوعياً للكتابة ، وهي عندما تمضي في زحزحة البنية الإسنادية الماثلة ، فإنها لا تستنير إلاّ بقانون العلاقات المتمخض عن الحِراك الدلالي .

إنَّ الأشخاص ، في المقامات ، لا يمثلون ذواتاً حقيقية ؛ بل يُمثِّلون «فواعل» سردية ، لها أدوارٌ في مستوى القص، إنَّ الراوي والشخصيات، في نظرية السرد، «كائنات من ورق »(٣١). وتكمن أهمية هذه الشخصيات في الوظائف السردية التي تنهض بها .

أوّلاً : مقامة التقوى : (٣٢)

يفتتح الزمخشري النص بأسلوب نداءٍ صادر عن منادٍ غائب بالفعل وحاضر بالقوة ، وفي المستوى الأسلوبي فإنَّ لهذا النوع من النداء توصيفاً دلاليا، إذ يظلُّ القارىء مشدوداً إلى صوت المنادى الغائب، ومن ثم، فإنَّ الغياب يستحيل حضورا. وتتيح هذه التقنية السردية توليداً دلالياً يُمكِّن المتلقي ، من إنجاز المستويات السردية وإنتاجها ، فالنص ليس بنية مكتملة العناصر، إذ ثمة عناصر غائبة، وهي عناصر الخطاب التي تنطوي عليها المقامة ؛ لـ «أنَّ النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكّن من قراءتها. وبما أنَّ النص هو الخطاب فلا بُدَّ له من كاتب أو متكلم. لذلك فإنَّ فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد. ومن خلال النص نتعرَّف على القصَّة باعتبارها موضوعه والسرد باعتباره عمليةَ إنتاجه»(٣٣).

وفق هذا التصور ، يمكن الشروع في المقاربة والتحليل، ناظرين في محمولات البنية وما تتضمنه من علاقات .

الثنائية الضدية : تنطوي مقامة التقوى على ثنائية ضدية تُشكِّل نسقاً دالاً يمكننا إدراكه بدءاً من العنوان، فإذا كان منطوق النص قائماً على «التقوى»، وداعياً إليه ،فإنَّ محذوفه يشير إلى «الفسق» وناهياً عنه. هذا ما يتيحه العنوان ؛ أما النص فإن التضمينات توضح هذا الثنائية وتجلِّيها ، «العمر قصير . وإلى الله المصير». فالزمخشري يشير إلى عمرين ضدين، العمر الأول : هو العمر الزمني الذي يعيشه الإنسان على الأرض، ويتسم هذا العمر بالقصر والزيف. العمر الثاني : هو العمر الحقيقي الذي يعيشه الإنسان بعد البعث، ويتسم هذا العمر بالطول والأبدية .

كما نعثر ، في النص ، على عدد من العلاقات الضدية التي تكون ، أحيانا ، مكتملة ، أي مكونة من طرفين ، وأحياناً أخرى تكون ناقصة لأنها تتضمن طرفاً واحداً.

فأمَّا الثنائيات المكتملة الأطراف، فمنها «أنَّ زبرج الدنيا قد أضلَّك. وشيطان الشهوة قد استزلَّك. لو كنت كما تدَّعي من أهل اللب والحجى لأتيت بما هو أحرى بك وأحجى. ألا إنَّ الأحجى بك أن تلوذ بالركن الأقوى و لا ركن أقوى من ركن الهدى»(٣٤).

يعرض الراوي إلى مستويين رمزيين ؛ المستوى الأول : مستوى القشور والأنماط الخادعة. والمستوى الثاني : مستوى اللباب والجواهر الثمينة. فإذا كانت القشور والأشكال البرَّاقة خادعة ؛ فإنَّ اللب والجوهر حقيقيان وأبديان . ويُمثِّل المستوى الأول لشخصية الإنسان الدنيوي المنهمك ببهرج الدنيا وزينتها، اللاهث نحو اللذائذ الشيطانية التي سرعان ما تنقضي وتزول فهي لذائذ آنية تفقد قيمتها بعد الانتهاء منها. ويمثِّل المستوى الثاني لشخصية الإنسان

الممتثل لخطاب الدين والملتزم بأوامر الشرع. وإذا كان الإنسان المؤمن الملتزم بخطاب الدين «من أهل اللب والحجى»، فإنَّ الإنسان الفاسق والعاصيَ أوامرَ الشرع من أهل الجهل والضلال.

أمَّا الثنائيات الناقصة الأطراف، فمنها : «الطرق شتى فاختر منها منهجاً يهديك. ولا تخط قدماك في مضلَّةٍ تُرديك». (٣٥).

إنَّ المستوى الدلالي الذي تنطوي عليه هذه الجمل يبدو ضئيلاً وضحلا، في حين أنَّ المستوى الدلالي الذي ينطوي عليه الخطاب ، الناتج عن إقامة تناظرات وعلاقات نصية ، يستطيع مدَّ التحليل بالتدليل، فالخطاب الذي تتضمنه الجمل السابقة قائمٌ على ثنائية ضدية متوازية، فهي تخبر عن صراع سيميائي بين قيم الفضيلة والرذيلة ، وهو صراع أزلي شقي الإنسان في ادِّعاء حيازته وفهم قوانينه . فإذا كان اختيار منهج يؤدي بالإنسان إلى ولوج درب الهداية والسعادة ؛ فإنَّ ابتعاد الإنسان عن النهج القويم سيقوده إلى الغواية والشقاء. كما تكشف هذه الدلالات عن مواقع معرفية تتعلق بالعقيدة الصالحة، فالمنهج يدل على الطريق البيِّن الواضح، والمستقيم. فقد ورد في القرآن الكريم «لكلٍّ جعلنا منكم شِرعةً ومنهاجاً»(٣٦).

يؤيد ذلك تحليل دلالة الحروف في إطار بناء الجملة، فحرف التحقيق « قد»، يضطلع بوظيفةٍ دلالية هي ؛ توكيد الخبر المكون من الجملة الفعلية :ـ أضلك = فعلٌ ماضٍ + ضمير مستتر (فاعل) + كاف المخاطب (المفعول به).

إن التمثيل الدلالي لهذه الجملة كالآتي :

أضلَّ شيطان الشهوة الإنسان .

ولكن أسلوب التوكيد الناتج عن «إنَّ» قد أضفى على الجملة قدراً من الفاعلية، فأصبحت تدل على عظمة الضلال، وعمق النتيجة التي آل إليها الإنسان. لقد وضع الإنسان تحت إرادة الشيطان وأصبح ألعوبة بيده .

كما نلاحظ أن الخبرين في الجملتين السابقتين (الجملة الأصلية والجملة المعطوفة) ، ينتميان إلى حقل دلالي واحد، فالضلال والزلل متعلقان بالغواية. كما أن صيغتي أفعل واستفعل يدلان على تمكن الفاعل من المفعول به ،فالمفعول به مذعن وفاقد القدرة على المجابهة ، ومن هذه الأفعال:ـ اغناك ـ ارشدك ـ استمالك ـ استدرجك .

إنَّ المفعول به في هذه الافعال لا يملك إلاّ الإنصياع للفاعل، ذلك لأنه عاجز وضعيف .

وتكشف هذه المستويات عن نزعة سلطوية، دليل ذلك ؛ فعل الأمر :ـ فاختر منها منهجاً يهديك. إنَّ فعل الأمر ـ في هذا المستوى ـ إرشاد للإنسان الضال إلى طريق الهداية .

وأسلوب النهي :ـ ولا تخط قدماك في مضلة ترديك.

إنَّ دلالة النهي تتضمن دعوة للاحتراس من المضي في دروب الضلال = الموت .

وتكتمل الثنائية الضدية بإيراد مستويات دالة على درب الهداية والحق .

يقول الزمخشري :ـ «الجادّة بينة. والمحجة نيرة. والحجة متضحة. والشبهة مفتضحة. ووجوه الدلالة وضاء. والحنيفية نقية بيضاء»(٣٧).

ثم يقول :ـ «والحق قد رفعت ستوره. وتبلج فسطع نوره فلم تغالط نفسك. ولم تكابر حسك. ليت شعري ما هذا التواني. والمواعظ سير السواني»(٣٨).

إنَّ درب التقوى ، بَيِّن ، وواضح ، ونير ، كما إنَّ مسالكه متضحة، والسائر فيها مطمئن البال لا تحوم حوله الشبهات. وما يدل على هذه الصفات دلالات وجوهها وضّاءة لا تحتمل أي شكوك .

ثانياً : مقامة المنذرة : (٣٩)

يحتل عنوان هذه المقامة دوراً مركزياً لسببين :

السبب الأول :ـ أنه يحتل موقع الصدارة، فالمتلقي لا يمكنه الولوج في النص دون ملامسة العنوان ملامسةً تركيبية .

السبب الثاني :ـ أنَّ هذا العنوان ينطوي على فيضٍ دلالي، يكشف مستوى العنوان الصريح عنه، إنَّ بنية اسم الفاعل المؤنث الدالة على الفعل والقائم بالفعل، تمنح عملية التلقي دفعاً دلاليا. إذ إنَّ القارئ سيظل

مندفعاً ومشدوهاً حتى يتوصل إلى معرفة القائمة بالفعل .

والقائمة بالفعل (المُنذِرَة) ، كان الزمخشري قد أفصح عنها في خطبة المقامات، فهي «المرضة الناهكة» (٤٠) .

إنّ المنذرة ، بما هي إنذارٌ دال على التهديد والتحذير، من شأنها إنهاك الإنسان، فالمرض هو إنذارٌ للإنسان حتى يفيءَ إلى أمر ربه ويتوب إليه. فالمرض وجه آخر للموت يعاني فيه الإنسان أشد أنواع الآلام والعذاب.

ولكنَّ هذا الإنذار يستحيل إلى طمأنينة وشعور بالغبطة ، فالإنذار يتضمن تحذيراً وتأكيداً على العواقب التي تنجم عن اقتراف أفعال الغواية، وبمعنىً آخر، فإنَّ الإنذار نتيجة تسبق السبب، فهو كالشرط ينطوي على بنية مكونة من ركنين : الفعل، والجزاء. وهذا يعني أنَّ أسباب المرضة الناهكة ناجمٌ عن ابتعاد الإنسان عن طريق الحق، يقول الزمخشري :. «لقد رآك عن سوء المنهج زائغاً وعن من يحوشك على الحق الأبلج رائغاً هائماً على وجهك راكباً رأسك راكضاً في تيه الغي رواحلك وأفراسك. بطَّالاً مُبطلاً قد أصررت إصراراً»(٤١).

إنَّ بنية الحال تُمثِّل مُهيمناً دلاليا ، فالمُخاطَب حائدٌ عن الطريق القويم وسائرٌ في طريق الضلال. وإضافة إلى ذلك، فهو عنيدٌ وبليدٌ لا يدرك ما يقوم به من أفعال تخالف الحق. هذه هي هوية المُخَاطب، في مقامات الزمخشري، مخاطب غارقٌ في الجهل لا يدري أفي ضلال يسير أم استقامة ، فحجاب الباطل والضلال يمنع عنه إدراك الحق .

ولهذا كله كانت «المرضة الناهكة»، التي تمثل في حقيقتها خلخلة لمفاهيم الضلال والفساد وزعزعة للعبث الذي تنطوي عليه النفس الإنسانية . وبذلك يمكن للإنسان أنْ يسترد وعيه وأنْ يلتزم بطريق الهداية، وهي نعمة عظيمة تفوق النعم كلها، فمهما شكر الإنسان ربه على نعمة الهداية ظلَّ شكره ناقصاً وقاصراً عن بلوغ النعمة. فهي «الدواء الإلهي النافع. والشفاء السماوي الناجع» (٤٢).

النتيجة التي يُريد الزمخشري أنْ يُوصلنا إليها هي سعة رحمة الله وضيق أفق الإنسان وجهله ونقصه الأبدي، إنْ هو اتبع طريق الضلال، وقصوره في بلوغ الشكر على النعمة. يقول الزمخشري : . «لئن ظللت أيام الغابر من عمرك صائما . وبت لياليه قائما. لتشكر ما أطلق لك من هذه اليد البيضاء وخوَّلك من هذه النعمة الخضراء، لبقيت تحت قطرة من بحرها غريقاً في التيار وتحت حصاة من طودها مرضوض التيار» (٤٣).

الخاتمة :

لقد نسج الزمخشري مقاماته بشكل متماسك وفريد، فجاءت، على المستوى الشكلي، مُحكمة البناء، يدلُّ على ذلك بنية الضمير فأنت عندما تباشر القراءة تنهمك في التحليل معلناً اندراجك في الخطاب، وهي تقنيةٌ مذهلةٌ تجعل القارئ على تماس حقيقي بالنص المقروء. والذي هيّأ للزمخشري ذلك الأمر ، اشتغاله بحقل الدراسات القرآنية والتفسير وعلم الكلام الذي يتخذ من الحجاج والقدرة على الإقناع استراتيجية .

أمّا المستوى الدلالي، فقد أحدثت مقامات الزمخشري قطيعةً معرفية مع سائر المضامين الأخرى للمقامات، فهي إمعانٌ في التقوى وحضٌّ على تجنب طرق الضلال والغواية .■

الإحالات

١. فولفغانج إيزر ، فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب ، ترجمة :ـ د. حميد لحمداني و د. الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، ١٩٩٥ ، ص١٤ .

٢. انظر : سعيد الغانمي ، الكنز والتأويل : قراءات في الحكاية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص٥ .

٣. صلاح الدين بوجاه ، مقالة في الروائية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط١ ، ١٩٩٤ ص٢٤.

٤. فولفغانج إيزر ، فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب ، ص٣٠ .

٥. أبو القاسم الزمخشري ،مقامات الزمخشري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ .

٦. فولفغانج إيزر ، فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب ، ص٢٠ .

٧. أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص٥ .

٨. نفسه ، ص٧ .

٩. نفسه ، ص٧ .

❖ هناك تساؤل هام ينبغي تأشيره ، في هذا الصدد ، وهو : لماذا استشهد الزمخشري بقول عيسى ـ عليه السلام ـ ، مع أنّ الشاهد القرآني أبلغ في الدلالة ؟ يقول تعالى : ـ ﴿مثل الذين حُمِّلوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا بئس مثل القوم الذين كذَّبوا بآيات الله والله لا يهدي القوم الظالمين﴾ . آية ٥ ، سورة الجمعة . لكنْ يبدو أنَّ نعت المتلقين ، أو المخاطبين ، وتشبيههم بالحيوانات ، والكائنات غير الآدمية ، ذات المحاميل الدلالية السالبة ، استراتيجية سيميائية تسعى إلى النَّيل من هذه الفئة المفترضة . فالبحتري وصف قراءه بالبلادة ، وعدم الشعور ، ومضى إلى نعتهم بالبهائم (الأبقار) ، يقول البحتري :

أهـزُّ بالشِّعـر أقوامـاً ذوي سنــة   لو أنهم ضُربوا بالسيف ما شعروا
عليَّ نحت القوافي من مقاطعها   ومـا عـلـيَّ إذا لـم تفـهـم البـقـرُ

أما المعري فكان ينعت الذين لا يعرفون سبعين اسماً للكلب بالكلاب ؛ وذلك من أجل استثناء نفسه من هذه الفئة . ولذلك ، فقد سعى السيوطي ، الذي جاء متأخراً على المعري عدَّة قرون ، إلى إنقاذ نفسه ، وتبرئتها من ادعاء المعري ،فنظم أُرجوزة سمَّاها «التَّبرِّي من معرَّة المعري» ضمَّت خمسة وستين اسماً من أسماء الكلب . كما كان المعري يدَّعي أنَّ الذين لا يفهمون شعره عميان لا يبصرون . يقول المعري :

أنا أعمى فكيف أهـدي إلى المنـ   ـهـج والنَّاس كلهم عميان

انظر : عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري : أو متاهات القول ، ط١ ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠، ص ٦٥ ـ ص ٨٤.

١٠. أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص٩ .

١١. د. عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٢ ، ص٢٢٠ .

١٢. عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، ط٢، ١٩٨٣ ، ص٨١ .

١٣. مقامات الزمخشري ، ص١٠ .

١٤. عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ،ص٧٩ .

١٥. أبو القاسم الزمخشري ، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، الجزء السادس ، تح : الشيخ عادل احمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض ، مكتبة العبيكان ، ط١ ،١٩٩٨ ، ص٢٦٧ .

١٦. عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، ص٨٣ .

١٧. سعيد الغانمي ، أقنعة النص : قراءات نقدية في الأدب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ ،ص١٣٥.

١٨. د. عبد الله إبراهيم ، السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ص٦ .

١٩. عبد الفتاح كيليطو ، الغائب : دراسة في مقامة الحريري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩٧ ، ص٦٦ .

٢٠. عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل :ـ دراسات في السرد العربي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص٦٠ .

٢١. للقراءة حول استراتيجية الضمائر ، يُنظر : ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦ ، ص٦٣ ، و: باي هونغ وي ، مقامات الزمخشري :دراسة تحليلية (مخطوط) ، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٧ ، ص٩٠ .

٢٢. د. عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ٠٠٠٠ ، ص٢١٧ .

٢٣. مقامات الزمخشري ، ص١١.

٢٤. عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ٠٠٠٠ ، ص٨٢ .

٢٥. انظر :ـ باي هونغ وي ، مقامات الزمخشري : دراسة تحليلية ، ص٩٠ .

٢٦. سعيد الغانمي :ـ أقنعة النص ٠٠٠٠ ، ص١٥٤ .

٢٧. نفسه ، ص١٥٤ .

٢٨. عبد الفتاح كيليطو ، المقامات : السرد والأنساق الثقافية ، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي ،دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص١٦٥ .

٢٩. في نظرية الراوية : بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، «سلسلة عالم المعرفة» ، الكويت ، ص ١٦٩ .

٣٠. أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية : التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، ترجمة : انطون أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ بيروت ، ١٩٩٦ ، ط١ ،ص ٦١ .

٣١. رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للروايات ، ترجمة : فريق معهد الإنماء العربي ، مجلة الفكر العربي ، بيروت ، ع٦٠ ، ١٩٩٠ ، ٢٦٩ .

٣٢. الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص٢٢ .

٣٣. سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٧ ، ص٤٢.

٣٤. مقامات الزمخشري ، ص٢١ .

٣٥. نفسه ، ص٢١ .

٣٦. ابن منظور ، لسان العرب : مادة نهج .

٣٧. مقامات الزمخشري ، ص٢١ .

٣٨. نفسه ، ص٢٢.

٣٩. مقامات الزمخشري ، ص٦٢.

٤٠. نفسه ، ص١١.

٤١. نفسه ، ص٦٢ .

٤٢. نفسه ، ص ٦٣ .

٤٣. نفسه ، ص ٦٤ .

استلهام التراث الديني

في أولاد حارتنا

مناقشة نقدية

أحمد درويش *

منذ أن كتب نجيب محفوظ أول عمل أدبي صغير ينشر له في شكل مقال سنة ١٩٣٠ قبل أن يبلغ العشرين، إلى أن أُذيع على العالم قرار الأكاديمية السويدية بمنحه جائزة نوبل للأداب في سنة ١٩٨٨ بعد أن قارب الثمانين، وقضية (المعتقدات) والصياغة الفكرية والأدبية لها، تشكل محوراً رئيسياً لرأسه المفكر، وشخصياته المجسدة، ووسائل تعبيره الفنية، وردود الأفعال عند قرائه ونقاده، على تفاوت درجات الرأى عندهم، في مناخ شرقى مضمخ بالعقيدة، التي تختلط أنفاسها بأنفاس الحياة ذاتها، وتكاد تختلط تعريفاتهما، ويندر أن يخلو حوار في الشرق حول تخطيط حاضر الحياة ومستقبلها- فضلا عن تفسير ماضيها- من الانكاء على (المعتقدات) أو على أقل تقدير وضعها في الحسبان. وإلا كان مصيره التلاشى أيا كانت مظاهر البريق التى تحوطه في البداية.

لقد كتب نجيب محفوظ مقاله الأدبي الأول في شهر أكتوبر سنة ١٩٣٠، في مجلة المجلة الجديدة التى كان يرأس تحريرها سلامة موسى، وكان عنوان المقال «احتضار معتقدات وتولد معتقدات»، وهو عنوان يصلح في بساطته النثرية وطابعه الرصدى، للتعبير عن القلق الذي يسيطر على نفس الأديب الشاب الذي لم يكن قد بلغ العشرين بعد والذي تدفعه هذه الرغبة الغامضة للبحث عن إجابات في الفلسفة التى سيحصل على درجة جامعية فيها بعد أربع سنوات من كتابة هذا المقال، دون أن تجيب دراسة هذه السنوات الأربع، بالقطع على تساؤلاته، بل لعلها حفرت أخاديد أكثر عمقا، جعلت الأمل في الارتواء النظرى من التساؤلات التى لا سواحل لها، أشبه بالأمل في الارتواء من ماء البحر المالح الذي لا يزيد الشارب إلا ظمأ.

ولعله من خلال هذا كانت حتمية تفجير التساؤلات حول «احتضار المعتقدات، وتولد المعتقدات» من خلال العالم الأدبي الحكائي لنجيب محفوظ، الذي اتخذ

* أكاديمي من مصر.

منه مجموعة من المرايا الفنية الساحرة، تحاول التقاط الزوايا المختلفة لعالم يتسم بالتناقضات الظاهرة، بين امتداد ظاهرى لانهائى على مستوى الزمان والمكان، تقابله محدودية حتمية صارمة من قدر الإنسان أو صنعه، وبين تعدية لا يكاد يدركها الحصر لمظاهر الاختلافات الكونية أو الوجودية، تقابلها تقاربية تكاد عند التأمل أن تحصر هذه المظاهر في أنماط متشابهة، وتوشك من بعض زوايا النظر أن تقود الكون إلى بؤرة موحدة، وبين تتابعية دياكرونية تاريخية تكاد أن تحدد لكل مَوّجَة مراحلها العمرية تولدا ونموا ونضجا وضعفا واندثاراً، يقابلها تزامن سنكروني يشغل بأعماق البحر بدلا من سطح الأمواج فلا يرى في التتابع إلا مظهراً من مظاهر التزامن، ولا يرى في الاندثار إلا بداية لميلاد جديد.

إن هذا الشاغل الوجودى الفكرى الأدبى القلق، جعل المرايا الفنية الساحرة في يد القصاص نجيب محفوظ، تتنوع بدورها من خلال التوحد، فقد تُضيق من سطح اللقطة المستهدفة للرصد، ولكنها توسع من أعماقها، فنجد أنفسنا أمام مساحة محدودة على مستوى الحدث والزمن والشخصية، كما هو الشأن في اللص والكلاب مثلا ،ولكن حين نمعن النظر في هذا «الإطار» المحدود، يقتادنا إلى منطقة المياه الجوفية. لأرض عامرة بمخزون ألاف السنين، وقد تتسع المساحة المستهدفة، اتساعا لا تتمكن المرايا غير الفنية من التقاطه إلا في صورة شرائح متراصة متعاقبة، ينعدم فيها التلاحم والكثافة ولكنها من خلال مرآة الراوى تكتسب من جديد كثافتها وشاعريتها وتستعيد وحدتها، فتبدو المشاهد والأحداث المتعددة وكأنها حدث واحد، كما هو الشأن في أولاد حارتنا، حيث الامتداد اللانهائى للزمان والمكان، يكثف في لقطة واحدة.

أن كل زاوية من زوايا الرؤية في صنع العالم الروائي عند نجيب محفوظ. كانت تصطنع لذاتها وسائلها الفنية الملائمة، من السرد الطويل أو المكثف ومن الحوار الصريح أو المشف، ومن العقلانية الجدلية، إلى الايحائية الشعرية، ومن التماسك المنطقي، إلى تهويم اللامعقول، ومن الأحداث الوثائقية المرتبة التي تكاد أن تشف عن شخوصها ووقائعها الحقيقين إلى تيار اللاوعى الذي يختلط فيه كل مخزون الحجرة المظلمة بذراتها التي لا تتوقف عن الحركة والتداخل والتوالد والتفتيت والتي لا نراها إلا سابحة في ضوء حزمة الشعاع التي يسلطها القاص الخبير عليها.

وكل هذه التكنيكات الفنية كانت تتوازى وتتقاطع وتتداخل مع مضامين «المعتقدات» التي تحتضر وتتوالد على حد تعبير مقال نجيب محفوظ في صباه المبكر، فقد تلبس ثوبا تاريخيا، كما حدث في رواياته الثلاثة الأولى، حيث تعالج المرحلة الفرعونية، لا على أنها «تاريخ» يراد تبسيط أحداثه أو إعادة عرضها ممزوجة ببعض الخيال، كما كان الشأن مع الرواية التاريخية في الأدب العربي من قبل، ولكن على أنها «معتقدات» تخضع لدورة الاحتضار والتوالد، وتصبح في منظور الروائى ماضيا يعاش ويتم الحوار معه، وهو في هذه الحالة ليس أكثر بعدا، على المحور الزماني، من حاضر يُغيَّب، لإبعاد ثقل أنفاس الواقع منه والتمكن من التأمل فيه.

ولم يكن انعاش «المعتقدات» التاريخية على هذا النحو الروائى، من خلال تكنيك التفكيك وإعادة التركيب الفنى، لم يكن إلا مثار رضا ومصدر امتاع فنى لأكثر المتلقين محافظة، حتى إن ناقدا أدبيا، صار فيما بعد واحدا من أشهر علماء الدين الإسلامى في العصر الحديث، وممثلا لاتجاه الاخوان المسلمين وهو من أكثر الاتجاهات تشددا وصلابة، واعنى به الشيخ سيد قطب، كان أول المتحمسين لروايات نجيب محفوظ التاريخية، بل كان هو في الواقع الناقد المشهور الذي قدم الأديب الشاب نجيب محفوظ لقراء العربية. من خلال روايته «كفاح طيبة» التي كتب عنها سيد قطب مقالا في مجلة الهلال، دعا فيه إلى أن

يحتفظ كل بيت عربي بنسخة منها.

ولقد دخل نجيب محفوظ إلى عالم الشهرة الأدبية من خلال هذا المضمون الفني الذي يتأمل في المعتقدات التي تحتضر وتلك التي تولد. بطريقة أو بأخرى وليس هذا إلا تبسيطا شديداً لعالم متكامل من التأهب الأدبى. تمثل هذه المقولة جانبا من مركزية جهازه العصبي، ويعتمد هذا العالم دون شك إلى جانبها على كثير من مكونات الحيوية والانتعاش في خلاياه التي لا تتوقف عن التماسك والتكاثر.

إن الفترة التالية من إنتاج نجيب محفوظ الروائى، والتي غطت فترة الأربعينات حتى ثورة يوليو سنة ١٩٥٢، اعتمدت في نواتها الفكرية على إعادة طرح «المعتقدات» الاجتماعية للمناقشة، وكانت مجمل هذه المعتقدات في ذاتها «تاريخيا» مترسبا، إن لم يكن يمتلك في بعده الأفقي، المدى الزمنى الطويل للتاريخ الفرعوني الذي شكل نواة المرحلة السابقة، فإنه يمتلك في بعده الرأسى امتدادات قد تفوق هذا التاريخ قدما، وتتشابك عروقها الممتدة مع «تواريخ سابقة» ولاحقة، فيتشكل منها جميعا معتقدات صلبة في الظاهر. لكن المعالجة الروائية التي تضعها في دائرة «الاحتضار- الميلاد- الاحتضار» وما بينهما من خطوات، تبين هشاشة كثير من جوانب هذه الصلابة.

ومع أن المعتقدات الاجتماعية لهذه الفترة الروائية، تجسدت فنيا عند نجيب محفوظ في شكل معتقدات الطبقة المتوسطة في المدينة المصرية في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى وتركزت على نحو خاص في الأحياء الشعبية في مدينة القاهرة، وسلطت أضواءها على الصلابة الهشة لكثير من العلاقات الواقعية، فإن هذه المرحلة تطرقت أيضاً إلى إثارة الحوار حول أنماط أخرى من المعتقدات السياسية، التي شكلت بُعْداً هاماً في روايات هذه الفترة، وكذلك المعتقدات «الميتافيزيقية» التي كانت إثارتها تتم غالبا باعتبارها بُعْداً للعلاقات الاجتماعية الواقعية أو السياسية، وسوف تكون هذه الإثارة الجانبية للمعتقدات الميتافيزيقية المتصلة بالتراث الدينى في روايات الأربعينات عند نجيب محفوظ، تمهيداً لإثارتها المستقلة في روايات الفترة اللاحقة في الخمسينات، والتي تمثل «أولاد حارتنا» أبرز صورها الفنية.

ظهرت «أولاد حارتنا» سنة ١٩٥٩ في شكل فصول مسلسلة بجريدة الأهرام ما بين ٢١ سبتمبر سنة ١٩٥٩ إلى ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٥٩، وكانت في الواقع بداية ما يمكن أن يسمى بالمرحلة الميتافيزيقية في روايات نجيب محفوظ، والتي تمتد حتى رواية «ثرثرة فوق النيل» سنة ١٩٦٦، لكنها كانت في الوقت نفسه، امتدادا لهذه التساؤلات حول (المعتقدات) التي شكلت نواة إنتاج نجيب محفوظ منذ البداية، وإن تعددت أشكالها كما أشرنا إلى ذلك، ومن ثم فلا يمكن عزل رواية «أولاد حارتنا» ومرحلتها عن المرحلة السابقة لها، كما يلاحظ مؤرخو نجيب محفوظ، يقول حمدى السكوت، ومارسدن جونز في مقدمة دراستهما البيليوجرافية عن نجيب محفوظ: «المرحلة التي أعقبت الثلاثية، يغلب عليها الطابع الميتافيزيقى، وأولاد حارتنا» تقدم لنا أمثولة سياسية، وتحكى قصة الأديان السماوية ثم ظهور العلم الذي تضاءل أمامه سلطان الدين، ثم اتضح أن العلم وحده، لا يستطيع أن يوفر السعادة لبني البشر وظل الأمل الوحيد الذي يداعب خيال الناس، هو نجاح العلم في إحياء الجبلاوى نفسه، وهو الموقف الذي يتكرر بصورة مختلفة منذ أن فقد كمال في الثلاثية «إيمانه» وفقدت الحياة بالنسبة له كل معنى، منذ ذلك الوقت وطوال هذه المرحلة، وشخصيات نجيب محفوظ تبحث عن هذا المعنى، في اللص والكلاب، يسارع سعيد مهران، لإيجاد معنى لحياته بعد أن عانى ما في هذا الكون من قوانين مختلفة قاصرة، سواء على المستوى الاجتماعى أو المستوى الميتافيزيقى، وينتهى صراعه بالموت، وفي «السمان والخريف» يكرر عيسى الدباغ موقف كمال في الثلاثية، ويحاول بأساليب مختلفة أن يجد شيئاً ما يشده إلى الحياة، بعد أن فقد كل شيء طعمه، شيئاً يفتح الصدر للحياة كما يقول عيسى، شيئاً يعطى للحياة معنى،

ولكن رحلته أيضاً تنتهى دون أن يتحقق الهدف منها، وفي «الطريق» يجدّ صابر في البحث عن أبيه الرحيمى، أو عن المعنى طوال الرواية، وينتهى الأمر باقترافة لجريمة القتل وانتظاره لتنفيد حكم الاعدام، وفي «الشحاذ» يقوم عمر الحمزاوى بسلسلة من المغامرات، التي تذكرنا بمغامرات «عيسى» في السمان والخريف، بحثا عن هذا المعنى، حتى يصاب في النهاية بشئ قريب من الهذيان، أما في ثرثرة فوق النيل، فأنيس زكى بشطحاته الضاربة في أعماق التاريخ، وتأملاته الذكية فيما حوله، وتعليقاته النافذة على ما يرى، ينبهنا بقوة لا إلى مأساته فحسب، بل إلى مأساة الإنسان أينما كان، إزاء هذه القوانين المضطربة التي تحكم الكون إجتماعيا وميتافيزيقيا والتي تفقد الحياة كل معنى».

«أولاد حارتنا» إذن، ليست متفردة في إنتاج نجيب محفوظ، إنها جزء من نسيج عام، ونموذج لمرحلة توجد فيها نماذج أخرى موازية، ومع ذلك، فقد أثارت ضجة خاصة، عندما نشرت سلسلة في الأهرام، ولم توافق الرقابة الدينية ممثلة في الأزهر على صدورها في كتاب. وسكتت الدولة على قرار المصادرة فلم تعارضه، كما كانت من قبل قد سكتت عن العمل المضاد له، وهو النشر المسلسل في الأهرام على مدى ثلاثة شهور فلم تمنعه، ويرى نجيب محفوظ- فيما يرويه عبد الجليل شلبى- أن «المباحث العامة هى التي قدمت الرواية للأزهر، وطلبت أن يصادرها، ذلك لأن الأزهريين، فيما يذكر. لا يقرأون هذا اللون من الأدب القصصي».

ومثل هذا الرأى هو الذي يساند التفسيرات السياسية التي يقرأ من خلال بعض نقاد نجيب محفوظ، مضامين «أولاد حارتنا» حيث يرون أنها نقد لتجربة ثورة يوليو سنة ١٩٥٢، بعد مرور سبع سنوات عليها، وتحولها إلى مجموعة من الوصايا العشر الغامضة، والقهر الذي يحاول كل من يمارسه أن يوهم بوجود مرجعية عليا غامضة له، يقول محمود أمين العالم: «وقد أغامر بالقول بأن نجيب محفوظ، قد كتب روايته «أولاد حارتنا» كرد فعل نقدي أدبى ابداعى لهذا الواقع السياسي والاجتماعي والأيديولوجى الجديد الذي أخذت تسعى ثورة يوليو إلى تحقيقه، فهذا الواقع الجديد لم تكن قد تحددت ملامحه النهائية بعد، وإن تحددت بعض ملامحه وخاصة في هذه العلاقة المليئة والمتناقضة بين الشعارات والمنجزات المتقدمة لثورة يوليو، وبين ممارساتها اللاديمقراطية من الناحية السياسية».

لكن الانطباع الذي ظل مهيمنا تمثل، في عقد صلة بين «أولاد حارتنا» والقيم الروحية بمعناها الديني عامة والإسلامى خاصة، وهو الانطباع الذي أشار إليه النص الرسمى لحيثيات قرار الأكاديمية السويدية بمنح جائزة نوبل في الآداب عن عام ١٩٨٨، لنجيب محفوظ، فبعد إشارة الحيثيات للأعمال التي صورت البيئة الشعبية مثل زقاق المدق (١٩٤٧) واشادتها بالثلاثية الكبرى، أشارت إلى أولاد حارتنا بهذه العبارات: «وموضوع الرواية غير العادية أولاد حارتنا (١٩٥٩) هو البحث الأولى للإنسان عن القيم الروحية، فآدم وحواء موسى وعيسى ومحمد وغيرهم من الأنبياء والرسل بالإضافة إلى العالم المحدث، يظهرون في تخف طفيف»، وهو لا يختلف عن الانطباع الذى عبرت عنه جريدة التايمز البريطانية، حين كتبت في أعقاب حصول محفوظ على جائزة نوبل، مقالا بعنوان «مصرى يحطم القوالب»، استعرضت من خلاله السمات الرئيسية في أعماله الأدبية، وأشارت إلى أولاد حارتنا بقولها: «وجاءت حكايات أولاد حارتنا عام ١٩٥٩ ومن خلالها حاول نجيب محفوظ أن يبحث عن القيم الروحية، وعن إجابات لتساؤلاته الدينية، وهذه القصة نشرت في لبنان وقتها، لأنها أثارت غضب الحكومة المصرية من جهة والمتطرفين من جهة أخرى».

وأخيراً فإن هذا الانطباع هو الذي نما في اتجاه انفعالى، وشكل حوله بعض المسلمات الغاضبة المكتومة

التي أحكمت الغطاء ولم تسمح بالنقاش، فتجمعت قوة البخار المحبوس، لكى تنفجر في النهاية وتصل بعض شظاياها إلى رقبة نجيب محفوظ في محاولة اغتياله في صيف ١٩٩٤ على يد شاب ولد بعد كتابة الرواية ولم تتح له فرصة قراءتها.

إن هذا الانفجار يفتح الباب من جديد لمناقشة الرواية، وليس الراوى، العمل لا الرجل، حول مدى المحظور أو المسموح به في استلهام التراث الدينى في الأعمال الأدبية، وهو نقاش يتطلب انعاش الذاكرة بجانب من تقاليد «التراث الأدبي» لدى علماء الإسلام، ومعرفة تصوراتهم لمعايير قراءة «القول الفنيّ»، والتفريق في ذلك، بين الكلام العادى والكلام الأدبى، ورصدهم للفروق الدقيقة التي يترتب عليها مقاييس التحريم والتجريم في قول دون قول بحسب ربط غاية الكلام بالفعل في الكلام العادى أو بالفن في الكلام الأدبي، ثم تفريقهم بين أنماط من العلماء بعضهم أطول باعا في مجال علوم الشريعة والعقيدة وآخرون أكثر خبرة في مجال علوم اللغة والأدب، وإسناد معايير التحريم والتجريم من ثم في كل مجال إلى ذويه، وتحديد مفاهيم الموافقة والمخالفة بين الواعظ والأديب من خلال التفرقة بين المقاصد والغايات من جهة والوسائل والخطوات التفصيلية من جهة أخرى، ويحسن أن نتذكر أن مفهوم «الأدباء» في التراث الإسلامى الأول كان يتجسد غالبا في طائفة «الشعراء» الذين كانوا في كثير من الأحايين ذوى نزعة خروجية على المألوف، سواء في الأقوال أو الأفعال، ولم تكن نزعة الخروج في الأقوال، تؤخذ في منظور علماء الإسلام على أنها واقع يخضع للمحاسبة. بقدر ما تؤخذ على أنها فن يخضع للتذوق والتحليل، ومن هذا المنظور حفظت أشعار الجاهلية ورويت بل واستعين بها في تفسير غريب القرآن، ولم يستثن العلماء، منها أشعار الغزل الفاحش أو اللهو الصارخ، وعندما سئل أبو عبيدة معمر بن المثنى عن التشبية في الآية القرآنية (طلعها كأنه رؤوس الشياطين) استشهد بقول امرىء القيس:

أيقتلنى والمشر في مضاجعي

ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وهو بيت جاء في سياق قصة مغامرة جنسية سطا فيها «البطل» على حجرة امرأة «بعدما نام بعلها» ولو أخذ أبو عبيدة النص الأدبى هنا بمضمونة، لا عتبره سلوكا فاحشا ينهى عنه الدين ولما حفظه ورواه في أى موقف، فضلا عن أن يكون موقف تفسير القرآن. وهذه هي النظرة التي سادت في رواية أشعار الخمريات والغزل والمجون والاعتزاز بها إذا كانت لها قيمة فنية، وعدم الاعتزاز بأشعار الزهد والورع إذا لم تكن تحمل من القيم الفنية ما يساندها، بل إن النظرة امتدت عند علماء الإسلام في تسامحهم مع النص الأدبى، إلى الأديب لكى تحميه من محاولة الهبوط بقيمته الأدبية، انطلاقاً من التشكيك في سلوكه أو معتقده. يقول القاضى الجرجاني، وقد كان من قضاة المسلمين وفقائهم ونقادهم في القرن الرابع الهجرى، يقول عند حديثه عن المتنبي:

والعجب ممن ينتقض أبا الطيب ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة، وفساد المذهب في الديانة، فلو كانت الديانة عارا على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، وكان أولادهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر. ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم وعاب أصحابه بكماً خرساً، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر. هذه الروح التي كان يواجه بها العالم القديم النص الشعرى، هى التي ينبغى أن نواجه بها النص الروائى أيضاً في عالم اليوم، أي أن تكون القراءة الفنية الجمالية، هى مدخلنا إليه، وأن نتفهم فوارق طريقة الحكاية بين التاريخ و«الأمثولة» وأن نميز بين صوت «الشخص» وصوت «الشخصية» وفي هذا الإطار

فإن استلهام الأعمال الأدبية للتراث الديني، يشكل مصدر ثراء وغنى، أظن أن الأدب العربي المعاصر، قصر في الإفادة منه، ولعل ذلك كان تخوفا من التحذيرات التي تنبعث من غير المتخصصين في معظم الأحيان، فمبدأ استلهام التراث الدينى في العمل الأدبى وارد، ومفهوم الموافقة أو المخالفة له، ينبغى أن يتناول بقدر من الروية والهدوء.

لقد حرص بعض الذين عارضوا رواية أولاد حارتنا، أن يثبتوا إمكانية العبور من الرمز الروائى إلى المرموز إليه في التراث الدينى فيكون أدهم مقابلا لآدم وقدرى وهمام لقابيل وهابيل ورفاعة لعيسى وهكذا، واعتقدوا أن مجرد إثبات إمكانية شفافية الرمز عند المرموز إليه يكفى لإثبات أن العمل اقترب من منطقة اللامساس واستحق الإدانة، وحرص بعض الذين دافعوا عن الرواية أن يبعدوا هذه الدلالة المباشرة وأن يوجهوا الرموز إلى حقول سياسية أو اجتماعية معاصرة.

والواقع أن التساؤل الذي ينبغى أن يطرح هو: وماذا لو كانت الرموز تستلهم التراث الدينى؟ هل يمكن انغلاق الإبداع الأدبى بعيداً عن هذا المجال، ويحظر عليه الاقتراب منه من حيث المبدأ، أو يفرض عليه إطار معين يتحرك فيه إن اقترب؟ ومن الذي يحدد هذا الإطار؟ علماء الدين أم علماء الأدب، أم عامة الناس؟

إن كثيراً من الأعمال الأدبية في تاريخ البشرية، عرفت كيف تستلهم التراث الدينى، وتستصفي من خلاله شموعا مضيئة للروح الإنسانية دون أن تقع بالضرورة في جفاف الخطاب الوعظى المباشر، ولقد تكون طبيعة التراث الديني الإسلامى شديدة القرب من المنابع التي ينشدها المبدع الأدبى، لأن قصة «الاعجاز» في النصوص الأولى، تبتعد بهذه النصوص عن أن تكون بابا موصدا في وجه الأدباء، بل إن كل جزء منها، دعوة متجددة إلى تحاور النص المعجز والنص الجميل.

غير أنه لا بد من الاحتراس من فجوة يقع فيها القارىء المتعجل لمثل هذا العمل الروائى عندما يخلط بين التاريخ والرواية، والتعبير الرمزى والتعبير المباشر وبين مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية، وبين العمل الأدبى ومؤلفه، وبين منطوق الكلام ومفهومه في التعبير اللغوى المباشر والتعبير الأدبى.

وهي كلها أعراف راسخة في تقاليد القراءة الأدبية لم تكن غائبة عن قرائنا بل وضعها النقاد المسلمون نصب أعينهم وهم يقرأون الجنس الأدبى الشائع وهو الشعر، فلم يحكموا عليه من خلال مفهومه أو فحواه ولم يتساءلوا: ماذا أراد الشاعر أن يقول في هذه القصيدة؟ بقدر ما تساءلوا: كيف قال ما قال؟ ولم يعلقوا الحكم على قيم أخرى غير القيم الجمالية، وقطعوا في هذا المجال أشواطاً بعيدة فرووا أشعار الجامليين الوثنية وأعجبوا بها، وأشعار الأسلامين في الخمريات والغزل، وليس معنى هذا بالضرورة أن يكون الأدب مخالفا للدين، بل معناه أنه ليس من الضرورى أن تتخذ وسائل الواعظ ووسائل الأديب، وقد يكون ما يدعوان إليه في النهاية شيئاً واحدا متمثلا في إعلاء قيم الحق والخير والجمال، وإخماد قيم الشر حتى وإن ازدهرت حينا، وفي إطار هذا الهدف لكل أنْ يتخذ وسائله التعبيرية التي تلائم فنه الذي يكتب فيه.

ولم يتردد ابن سلام الجمحى، وهو من كبار علماء المسلمين في الصدر الأول، في أن يلاحظ على شيخه محمد بن اسحاق مؤلف السيرة النبوية الشهير، على إجلاله وإجلال المسلمين له، أنه أفتى في الشعر وهو غير عالم به «فأفسده وهجّنه وروى منه كل غث بارد» ودل ذلك، على أنه لا يكفى أن يكون المرء متبحرا في علوم الدين، ليفتى في فنون الأدب، مالم يكن متملكا لأدوات الدرس والنظر فيها.

إذا قرأنا «أولاد حارتنا» من هذا المنطلق، فإن وزن الشائعة التي تتناقلها الأفواه، ويتم على أساس منها الحكم أو الفعل، سوف يخف كثيراً، فرواية «أولاد حارتنا» ليست تاريخا دينيا بل وليست رواية دينية

بالضرورة، وإنما هى رواية تستلهم التراث الدينى للبشرية في رموز التعبير عن أزمة الإنسان المعاصر في عالمنا على نحو خاص.

والاقتراب من حقل الرموز الدينية، اقتراب حساس معبأ بالمخاطر لكنه أيضاً اقتراب ثرى يمكن أن يجد رموزا تتلقاها نفوس مهيأة، وتتضاعف فيها الثمار، وقد عرفت الآداب العالمية ومنها الأدب العربى أعمالا رائعة أحسنت استلهام التراث الدينى وأحدث بعضها تأثيرات كبرى للأدب العربى في الآداب العالمية، مثل أحاديث القصاصين الأوائل عن رحلة المعراج. والتي تسربت إلى الكاتب الايطالى دانتى فأشعلت في روحه «الكوميديا الالهية» أروع أعمال الأوربيين في العصر الوسيط، ومثل رسالة الغفران لأبى العلاء، والتوابع والزوابع لابن شهيد وعشرات الحكايات التي تستلهم التراث الدينى في ألف ليلة وليلة، ومئات القصائد الروحية التي انتشت بالروح الدينية عند رابعة وابن عربى وابن الفارض والحلاج وغيرهم فتفذت منها إلى آفاق لاتُحدَ، وأحسب أن الأدب المعاصر في حاجة إلى الاقتراب أكثر فأكثر من الروح الدينية. دون أن تُفزعه صيحات بعض من لا يتأمل قبل أن يصبح. أن «أولاد حارتنا» تحمل في بعض صفحاتها نماذج مؤثرة من الأدب الذى يستلهم التراث الدينى، ويعيد تصويره بلغة العصر الأدبية الراقية، ففى الموقف الذى يصور أول جريمة قتل في البشرية بين قابيل وهابيل واللذين يستوحى نجيب محفوظ حكايتهما على لسان قدرى وهمام، نقرأ لحظة اكتشاف الأب للجريمة في هذه الصفحة من الرواية:

«وأجهش قدرى في البكاء، واشتدت قبضة أبيه، إذن قُتِل همام، زهرة العمر وحبيب الجد، كأنه لم يكن، لولا الألم المفترس، ما صدقت، وبلغا الصخرة الكبيرة فسأله أدهم بصوت غليظ: أين تركته يا مجرم؟ فسار قدرى نحو الموضع الذي حفره لأخيه، ووقف عنده فيما بين الصخرة والجبل، وتساءل أدهم: أين أخوك؟ لا أرى شيئا. قال قدرى بصوت لا يكاد يسمع هنا دفنته، فصرخ أدهم: دفنته؟!، وأخرج من جيبه علبة ثقاب وأشعل عودا تفحص الموضع على ضوئه حتى رأى قطعة من الأرض قلقة المستوى كما رأى مسحب الجثة الذى انتهى عندها، تأوه أدهم من الألم وراح يزيح التراب بيدين مرتعشتين، وواصل عمله في جو رهيب حتى مست أصابعه رأس همام، وغرز يديه إلى ما تحت ابطيه، وسحب الجثة في رفق، وحبا على ركبتيه إلى جانبهما واضعا يديه على رأسه، مغمض العينين، مثالا للتعاسة والخيبة، وزفر من أعماقه ثم غمغم: إن حياة أربعين عاما من العمر تبدو سخفا سقيما أمام جثتك يا بنى. وقام بغتة، ونظر نحو قدرى وهو يقف أمام الجثة من الناحية الأخرى، فعانى لحظات كراهية عمياء وقال بصوت غليظ: سيعود همام إلى الكوخ محمولا على عنقك، فجفل قدرى متراجعا، ولكن الرجل سارع إليه دائراً حول الجثة، ثم قبض على منكبه وهتف: احمل أخاك!، قال قدرى بصوت كالأنين: لا أستطيع، قال: إنك استطعت قتله، قال: لا أستطيع يا أبى.

لا تقل يا أبى، قاتل أخيه لا أب له، لا أم له، لا أخ له.

لا استطيع، فشد قبضته عليه وقال: «على القاتل أن يحمل ضحيته».

إن أمثال هذه الصفحة تتكرر كثيراً في «أولاد حارتنا»، حاملة معها كثافة التعبير الأدبى المعاصر ورقيه، واحترام الكاتب العميق للتراث الذى يستلهمه، وتلك نقطة هامة في الصلة بين العمل الأدبى المعاصر، والنموذج التراثى الذي يستوحيه، فقد يشف الكاتب عن موقفه من نموذجه، بوسائله الأدبية، من خلال المخالفة معه في النتيجة التي يسعى إليها، أو رسم الملامح الساخرة لشخصيته رسمها النموذج بطريقة جادة، أو الاعلاء من قيمة هبط بها، أو الهبوط بقيمة أعلاها، وهو مالم تلجأ إليه رواية «أولاد حارتنا» عند التأمل الجاد لبنائها الأدبى ومقاصده، بل اتفقت المقاصد هنا مع منابعها، حيث ظلت رموز الخير هنا، (أدهم، جبل، عرفة، قاسم) هى التي غرست الخير وتحملت في سبيل تثبيت جذوره، وارتقت بأبناء الحارة

خطوة أو خطوات في سبيل إقرار العدل والحق ومحاربة الجور والظلم، ولقيت دائماً من المصير المعنوى ما جعل الأجيال تلهج بذكرها والشعراء يتغنون بسيرها، على حين صورت الشخصيات التي ترمز للشر ممثلة في إدريس الذي يرمز إلى إبليس وفي جماعات النظار والفتوات، تصويرا يدل على مقت الجماعة لها رغم هيمنتها وعلى تحطيمها لقلوب أهل الحارة، وعلى تماسكها الزائف فيما بينها حرصا على المصالح المشتركة.

ولم تند شخصية واحدة من شخصيات الخير في الرواية، فتصور على أنها لقيت مصيراً سيئاً في نهاية المطاف، حتى وإن تعرضت لذلك للوهلة الأولى كما حدث مع شخصية رفاعة الذى شُبه للفتوات أنهم قتلوه، وما قتلوه وما صلبوه، بل رفع بأيدي الجد الكريمة فدفن في حديقته، كذلك لم تلق أيَ من شخصيات الشر والتمرد مصيراً هانئا، وأن تبدى لها في البداية أنها انتصرت، ولعل شخصية عرفة التي تجسد العلم وجرأته في التصدى للمقدسات والمصير الذى رسمته الرواية لها، يمثل التعادل الذى أرادت أن توحده الرواية بين مدى الحركة ونوع المصير، وليس هناك موقف في الرواية أشد بشاعة من تصوير نهاية عرفة وزوجته عواطف على يد الناظر: «ونادى رجاله فجاءوا بجوالّين، دفعوا عواطف فسقطت على وجهها، فسرعان ما قيدوا قدميها، وأدخلوها في الجوال، وهى تصرخ ثم ربطوا فوهته ربطا محكما وركلوا عرفه في بطنه فسقط يتلوى، وانقض عليه الرجال، ففعلوا به ما فعلوه بزوجته، ثم حملوا الجوالين خارجا، ومضوا بهما نحو الخلاء، وما لبثت عواطف أن أغمى عليها، ولكن بقى هو يعاني من العذاب. إلى أين يسيرون بهما، وماذا أعدوا لهما من ألوان الموت؟ أيقتلونهم ضربا بالنبابيت؟ بالأحجار؟ بالنار؟ أم رميا من فوق الجبل؟ يالهذه الدقائق الأخيرة من الحياة المشحونة بأفظع الالام والرجال الذين يحملونه إلى الموت صامتين، لا تند عن أحدهم كلمة، فليس ثمة إلا الظلام، وليس وراء الظلام إلا الموت، وخوفا من هذا الموت انطوى تحت جناح الناظر، فخسر كل شىء، وجاء الموت الذى يقتل بالخوف حتى قبل أن يجيء».

إن الذى يقف في بعض صفحات الرواية أمام تجرؤ عرفة على الجبلاوى، عليه أن يكمل قراءته بالتأمل في صفحة المصير التي أشرنا إليها الآن، ليرى قدر التوازن والتعادل بين مدى الحركة ولون المصير.

وتأتى شخصية «الجبلاوي» التي أثارت وما تزال تثير قدراً كبيراً من الجدل، فهى الشخصية التي تمتد طوال الحيّز الزمنى للرواية من عصر أدهم وإدريس، حتى عصر عرفة وحنش وهذا ملمح للشخصيات الملحمية من عنترة بن شداد إلى هارون الرشيد وشارلمان، وهى الشخصية التى يشاع عنها موتها في عصر عرفة، إثر تجرؤ عرفة على التسلل إلى حديقة الجبلاوى ومصرع أحد الخدم في الظلام خلال هذه المحاولة، وقد بُسطت القراءات الغاضبة للرواية، حين جعلت شخصية الجبلاوى مرادفة للذات الالهية، وأخذت من كلام المؤلف في روايته، ما أكدت به وجهة نظرها، ورتبت على الاستنتاج من رتبت، ومع أن الرواية، كما قلنا، ليست بالضرورة رواية دينية، ويمكن أن تُقْرأ قراءة سياسية، تنطبق على جوانب من تاريخ الشرق المعاصر، فإنه حتى في حالة التأويل الدينى للرموز، نجد في عبارات المؤلف نفسه ما يشير إلى أن الجبلاوى شئ، والذات المقدسة الالهية شيء آخر ولدينا هنا لونان من الشواهد على هذه القراءة.

أولهما: أن الذات المقدسة يشار لها بأسماء أخرى في الرواية، ففي المقطع الذي يتحدث عن مرض قمر زوجة قاسم يجئ على لسانه هذا الدعاء: «ذلك كله من أجلك أنت (يا الهى)، احفظها برحمتك، وابقها لي» ولم يقل من أجلك أنت «يا جبلاوي» مثلا، وفي الحوار الذى يدور مع عرفة عند مجيئة للحارة تدور عبارات، مثل «أي والله» ومثل «الله يرحمك»، وفي حوار آخر حول طول عمر الجبلاوى نفسه تأتى عبارات مثل «ربك قادر على كل شيء» ويقول همام لأخيه قدرى أنت

مجنون وحق خالق الكون، ويقول جبل: الحمد لرب السموات على أنك تتمتع بصحتك، فهذه هى الألفاظ التي تستخدم في الإشارة إلى الذات الالهية «الله- الرب- الاله خالق الكون، القادر على كل شيء» وقد استخدمها المؤلف في روايته. مفرقا بينها وبين «الجبلاوي».

ثانيهما: أنه عندما يتطلب الموقف، الإشارة إلى الذات الالهية وإلى الجبلاوى في نفس المشهد القصصي، يبدو التفريق واضحا، فعند إعلان موت الجبلاوى يأتى النعى على هذه الصيغة: «للّه الأمر من بعد العمر الطويل مات الجبلاوي» أو تأتى عبارة مثل: «قال الحبلاوى قبل صعود السر الإلهي» أو «أقسم بربي وهو شهيد» وهى عبارات واضحة بقدر ما يسمح البناء اللغوى الموحى للرواية، ولا تدع فرصة للخلط إلا لمن يبحث عنه ويثيره، أو يتجاهل بعض الإشارات، ووقف عند غيرها مما يروق له الوقوف عنده.

إن شخصية الجبلاوى يمكن أن تكون رمزا للهيمنة المطلقة للقيم الدينية، كما يفسرها حماتها والداعون لها، ودخول هذه القيم في صراع مع حصاد العلم والسحر، وغلبة موجة العلم في فترة بدت هذه القيم معها وكأنها خرت صريعة، لكن العلم نفسه ما لبث على لسان عرفة في الرواية أن أعلن ندمه الشديد، ورغبته في أن يُحيّ الجبلاوى من جديد، أى أن يعيد إلى النفوس، هذه القيم التي حاول أن يزعزها. وأن يعيدها إلى تاريخ البشرية الذى إن خلا من القيم الدينية وترك الميدان للعلم وحده، تحول العلم إلى «حنش» وهذا هو الاسم الذى اختارته الرواية لمساعد عرفة وتابعة ودلالة الاسم في اللغة العربية شديدة الوضوح لا تحتاج إلى تعليق.

إن الرواية استغلت «تعليق» الراوي على الأحداث، لكى تشف عن مدى التقدير والإجلال الذى تحمله للرموز التراثية الدينية، ويكفي أن يقرأ الإنسان تعليقا على شخصية «قاسم» التي يمكن أن ترمز إلى شخصية النبى محمد صلى الله عليه وسلم، يقول الراوى عنه: «طراز من الرجال لم يوجد مثله من قبل، ولن يوجد مثله من بعد، جمع بين القوة والرقة، والحكمة والبساطة، والمهابة والمحبة، والسيادة والتواضع والنظارة والأمانة، وإلى ذلك كله كان ظريفا، بشوشا أنيقا وعشيرا تطيب مودته ومهما يكن من أمر، فإن حارتنا لم تشعر قبله بالسيادة حقا، وبأن أمرها قد آل إلى نفسها دون ناظر يستغل أو فتوة يستدل، ولا عرفت قبله ما عرفت أيامه من الإخاء والمودة والسلام».

ليست الرموز الدينية إذن مجال سخرية أو تهكم في «أولاد حارتنا» وليست مقاصدها العليا في الرواية مخالفة لدورها التاريخى العظيم، وليست رموز الشر في الرواية بدءا من إدريس خارجة عن الإطار الذى رسمته لها الكتب المقدسة، ولم يفعل نجيب محفوظ ما فعله كثير من الأدباء العالميين وبعضهم مسلمون ممن أولعوا بتصوير شخصية إبليس وجعلها نموذجا للتمرد الذكي أو القوة المظلومة، وإنما جعله عدوا للخير ومحرضا على الشر والفتك والدسيسة، وجعل صورته مقابلة لأدهم الوديع القنوع العامل، رمز خليفة الله في الأرض كما صورته الكتب المقدسة.

إن كثيراً من الجوانب الأخرى يمكن أن تفضي إليها قراءة هذا العمل الروائي الكبير الذى استطاع أن يجسد بطريقة فنية جيدة فكرة الميكروكوزميك- microcosmique أو العالم المصغر، فيرسم دورة الزمان المأهولة لنا كلّها، وكأنها أحداث وقعت في عمر كائن واحد امتد به العمر قليلا وكأنه يستلهم التعبير القرآني ﴿قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم فاسأل العادّين﴾ وهو يجد مكان الأرض الذي يبدو مترامیا وكأنه حارة من حواري القاهرة القديمة «أم الدنيا» وهل تبدو أرضنا ألآن في نظر عابر الفضاء، إلا حّارة أو بعض حارة تحيط النظرة العابرة بأطرافها؟!

أليست هذه هى الكوميديا الإنسانية في منظور كاتب روائي عربي كبير؟!■

نحو المساواة بين الجنسين في لغة العرب
مقـــاربـــة مبـــدئيـــة

حسام الخطيب *

مقدمة:

كان مندوبو كندا وبلدان أوروبا الشمالية قد أثاروا للمرة الأولى قضية اللغة المنحازة على أساس الجنس في الجلسة الرابعة والعشرين للمؤتمر العام لليونسكو (١٩٨٧). ونتيجة للمداولات التي أثارتها هذه الدعوة جرت المناداة بضرورة اجتناب اليونسكو للغة النوعية المنحازة جنسياً، وتبنى المؤتمر العام قراراً يعالج هذه القضية [١] هو الأول من نوعه، وفيه يدعو المدير العام إلى:

«أن يتبنى سياسة تنحو نحو صياغة لكل وثائق عمل المنظمة تهدف، بقدر الإمكان، إلى اجتناب استخدام لغة قد تحمل إشارات مباشرة أو ضمنية إلى أحد الجنسين دون الآخر، مع استثناء الحالات المتعلقة باتخاذ إجراءات إيجابية».

وبعد ذلك مضى المؤتمر العام قُدماً في اتخاذ قرارات تتضمن مواقف أكثر تصميماً بشأن قضية التمييز ضد المرأة في دورات متتالية: الخامسة والعشرين لعام ١٩٨٩، السادسة والعشرين لعام ١٩٩١، والثامنة والعشرين لعام ١٩٩٥ [٢].

ودلّ هذا التطور على تزايد الوعي بأن اللغة ليست مجرد مرآةٍ لطريقة تفكيرنا، وإنما هي أيضاً عامل في تشكيل تفكيرنا. فحين يطّرد استعمال كلمات وعبارات توحي ولو دون قصد بأن النساء أدنى مرتبة من الرجال، يؤدي ذلك إلى أن يصبح هذا الافتراض جزءاً من تركيبة عقلنا.

ومن هنا برزت الحاجة إلى تشذيب لغتنا لتناسب تطور الأفكار التي تعبر عنها. إن اللغة أداة مؤثرة، والشعراء والدُّعاةُ يعرفون هذه الحقيقة، كما أن ضحايا التمييز بدورهم يعرفونها.

وإذا استطاع الناس في كل مكان أن يبدوا مزيداً من الحساسية لإيحاءات اللغة التي يستعملونها فإن ذلك سيؤدي إلى المزيد من دقة التعبير. وعلينا أن نتذكر أن الاختيارات غير الدقيقة للكلمات يمكن أن تُفهم على أنها انحيازية وتمييزية وازدرائية حتى لو لم يكن ذلك مقصودا. وبالتالي يمكن أن ينتج عن هذه الاختيارات غير الدقيقة مشكلتان هما:

أولاً: الغموض في الحالات التي لا يتضح فيها تماماً مقصد القائل من ناحية الاقتصار على أحد

* ناقد فلسطيني مقيم في سورية.

الجنسين أو شمولهما معاً. فاستعمال كلمة (الرجل) مثلاً لتعني الإنسان، قد تتضمّن انحيازاً للرجل، وقد تفيد أحياناً أن الرجل مقصود بالتبجيل وتثبت صورته هذه في الأذهان، وذلك في العربية وفي لغات أخرى كثيرة مثل الإنكليزية والفرنسية، حتى لو كان قصد القارئ شمول الجنسين.

وثانياً: تشكيل أحكام شائعة من خلال ما قد تحمله العبارات من إيحاءات منحازة بغير أساس حول دور أحد الجنسين أو حتى ماهيته [٣]. مثال ذلك بالعربية قول الطغرائي في «اللامية»:

وإنما رجل الدنيا وواحدها

من لا يعوِّل في الدنيا على رجلِ

فهذا التركيز على لفظة (رجل) قد يؤدي إلى بروز المشكلتين معاً، مشكلة (الغموض) بالنسبة لمقصد الشاعر، أي هل يقصد هنا الرجل والمرأة أم يخصُّ الرجال بالتركيز كما يوحي اللفظ نفسه. والمشكلة الثانية هي أن يحدث انطباع (غير مقصود) بأن النساء بعيدات عن هذا التركيز على مفهوم الاعتماد على النفس. وبالطبع هذه مفهومات جديدة لا يلام عليها الشاعر القديم، وقد جرى اختيار البيت هنا لوضوح الإيحاء اللفظي المقصود بالمناقشة الحالية.

ومنذ أن ظهر كتيب اليونسكو حول هذا الموضوع للمرة الأولى ١٩٩٩ باللغتين الإنجليزية والفرنسية، بدأ يشيع استعمال مصطلح gender (جنس أو جنسوية أو التذكير والتأنيث في النحو) ويتردد على الألسن. إن هذا المصطلح ينبغي أن يعالج بعناية ودقة. فهناك ميل عام لاستعماله مرادفاً أو تورية لمصطلح (جنس مقابل كلمة sex)، وتقارب الدلالة قوي بينهما، ولكن إلغاء التمييز بينهما أمر مؤسف وغير وارد. فجنس الشخص sex هو مسألة بيولوجية تتحدد من خلال الصبغيات chromosomes. أما كلمة الجنس مقابل gender فتحمل دلات ذات بعد اجتماعي وتاريخي نأتي نتيجةً لظروف متنوعة. وهي أصلاً مصطلح نحوي، ولذلك يسهل مثلاً الحديث عن إمكان تغيير صيغة التذكير والتأنيث، ولكن مسألة الجنس sex محددة تماماً. أما بالنسبة للمدلول اللغوي لكلمة gender فهو دائماً قابل للتغيير ومرن من خلال السياق النحوي، أي أن الانتقال مثلاً من ضمير المتكلم (هو) إلى ضمير المتكلمة (هي) وبالعكس ممكن دائماً حسب المقصود. واللغة عادةً فيها كلمات دالة على المذكر masculine وأخرى على المؤنث feminine، وهناك أيضاً الصيغة المحايدة للجمادات neutral بالإنكليزية، إلا أنه أحياناً يحدث تضارب بين الجنس اللغوي والجنس البيولوجي فكلمة الحارس بالفرنسية كلمة مؤنثة la sentinelle، وأحياناً يجري تحديد التذكير والتأنيث بأداة إضافية خارج صيغة الكلمة (المذكرة)، كقولهم بالفرنسية الحديثة: مهندسة une ingenieur، الأستاذة la professeur وغير ذلك. وهناك خلافات كثيرة بين البلدان الناطقة بالفرنسية (مثل فرنسا وبلجيكا وكندا) حول كيفية مخاطبة النساء والإحالة إليهن في المراكز والوظائف التي كانت في الماضي وقفاً على الرجال، كألقاب الوزارة والإدارة والرتب العسكرية. وهذه المشكلة مطروحة أيضاً في اللغة العربية الحديثة، حيث يميل بعضهم إلى إطلاق لقب مدير أو رئيس على المرأة بدلاً من تأنيث هذه الكلمات. ومازالت هذه المشكلة تحتاج إلى علاج بالعربية، كما سوف نرى من بعض الأمثلة.

وتبدو المشكلة بالإنكليزية أقل حدة لأن هذه اللغة تشهد تخلياً تدريجياً عن صيغ التأنيث من جهة، ولأن صيغ الحَيِّدة الجنسية neutral كثيرة من جهة أخرى، والفعل عادة بالإنكليزية لا يتأثر بالتذكير والتأنيث وكذلك الصفة، وهذا ما يسهل المشكلة، في حين يوجد تقارب بين العربية والفرنسية من ناحية هذه المشكلة لأن الفرنسية تؤنث الأفعال والصفات.

ومتابعةً لمصطلح (gender) بالإنكليزية تُمكن ملاحظة وجود ميل إلى استخدام هذه الكلمة توريةً لكلمة زنساءس، فإذا قلنا مثلاً: التمييز بين الجنسين gender discrimination فإن المعنى بالإنكليزية

والعربية ينصرف إلى التمييز ضد النساء. وهنا يجدر التأكد دائماً من المقصود أصلاً بمثل هذا الاستخدام الذي يتفاوت حسب السياق. والواقع أن هذا المصطلح يتعرض لخطر التحول إلى كلمة شائعة مبهمة إثر المبالغة في مطّ استخدامها لتصبح فضفاضة متهدلة وبالنتيجة غير ذات معنى.

وهذا التحول سيء التأثير، سواء بالنسبة للغة نفسها أو بالنسبة لقضية المساواة بين الجنسين لغةً وواقعاً.

العربية ووضعها الخاص:

وللعربية شأن آخر يكاد يكون مختلفاً تماماً عن الإنكليزية ونسبياً عن الفرنسية. فليس في العربية أصلاً مقابل لكلمة (gender) في المصطلح النحوي القديم وكذلك في الاستعمالات المستحدثة. وكلمة الجنس في العربية لا تستعمل نحوياً في سياق التذكير والتأنيث. بل إن أبواب النحو القديمة والحديثة تقتصر على عنوان : «المذكر والمؤنث»، وليس فيها إشارة إلى الجنس اللغوي gender إلا أن تكون متأثرة بلغة أجنبية [٤].

ثم إن آلية التذكير والتأنيث بالعربية تجعل مسألة تنقية العبارات الدارجة من التحيز عملية شديدة الصعوبة، للأسباب التالية:

١- تقسيم الأسماء كلها إلى مذكر ومؤنث (حقيقي، مجازي، معنوي، لفظي) [٥]، وعدم وجود صيغة حيادية حتى في أسماء الأشياء.

٢- امتداد سلطة التذكير والتأنيث من المفرد إلى المثنى والجمع ولزوم هذه السلطة في كل صيغ الاسم حتى في صيغة جمع التكسير التي يمكن أن يفزع إليها الإنسان في حالة البحث عن صيغة حيادية بين المذكر والمؤنث، بعيداً عن جمع المذكر السالم (عالمون، ساحرون) وجمع المؤنث السالم (عالمات، ساحرات). وهنا نجد أن جمع التكسير يدل على المذكر، بل لعله صيغة من صيغ جمع المذكر: علماء، سَحَرة. وإن كان يوجد منفذ هنا لأن جموع التكسير يمكن لغوياً أن تُذكر وتُؤنث، وغالباً من ينطبق ذلك في الاستعمال على المذكر اللفظي والمؤنث اللفظي كأن نقول: «راجت الكتب الجادة ». فالكتاب مذكر لفظي ولكنه يصبح مؤنثاً في جمع التكسير. والغريب أن الأبطال المحاربين يخضعون لغوياً لهذه القاعدة، وربما كان البيت التالي للمتنبي أكثر الأمثلة حِدّةً على هذه المفارقة، ولاسيما حين نربطه بالسياق العام للقصيدة. قال المتنبي يمدح سيف الدولة:

تمر بك الأبطال كلمى هزيمةً

ووجهك وضاحٌ وثغرُك باسمُ

ويلاحظ أن الفعل الذي سبق الأبطال (مؤنث) وكذلك الوصف أو الحال بعد الكلمة.

وقد استغل شاعر عربي قديم (القطامي) هذه المفارقة النحوية ليهجو أعداءه ويسخر منهم لأنهم جمع (مؤنث):

ما لقومي تجمعوا وبقتلي تحدثوا

لا أبالي بجمعهم كل جمع يُؤنثُ

٣- امتداد سلطة التذكير والتأنيث إلى الفعل والصفة والضمائر التابعة للاسم المعنيّ. وهكذا حتى لو تخلص المرء من صيغة معينة مؤنثة أو مذكرة باتجاه دلالة مبهمة من ناحية التذكير والتأنيث مثل: الشخص، المرء ، الإنسان ، فإن ما يتصل بمثل هذه المفردات من وصف وإسناد وإحالة يكون غالباً بصيغة المذكر ، كقول السموءَل :

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضُه

فكل رداء يرتديه جميل

المرء : لفظ يعني في الاستعمال الرجل والمرأة . وغالباً ما يُنسى أنها لغوياً مذكر ، ومؤنثه المرأة، وكذلك امرؤ، ومؤنثها امرأة [٦] .

عرضه : الهاء ضمير مذكر يعود على المرء .

يرتديه : صيغة الفعل مُذكرة ، والفاعل المستتر (هو) مذكر أيضاً .

٤. وهناك صعوبات أخرى كثيرة في إيحاءات الكلمات وموقعها السياقي وإطارها الثقافي العام، لا

مجال للوقوف عندها في هذه العجالة . وتكفي الإشارة هنا إلى حالة فريدة في تاريخ اللغة العربية هي حالة رثاء المتنبي لشقيقة سيف الدولة، إذ دافع عن موقفه الرثائي المبني على تمجيد الأنثى بطريقة تدل على شيء من الإحساس الخفي بالحرج من التحزب الذكوري في اللغة وفي غير اللغة :

ولو كان النساء كمن فقدنا
لفُضِّلت النساء على الرجال
وما التأنيث لاسم الشمس عيبٌ
ولا التذكير فخرٌ للهلال
وأفجع من فقدنا من وجدنا
بُعيد الفقد مفقود المثال

ومغزى البيتين الأولين واضح. ويلاحظ في البيت الأول أن كلمة (النساء) سُبِقَت بفعل مذكر (كان)، وفي ذلك إيحاء بالمساواة لا يدعمه الشطر الثاني الذي أصبحت فيه الكلمة مؤنثة (فُضِّلَت النساء..). ولكن التأمل في الصيغ اللغوية للبيت الثالث (أفجع، الفقد، مفقود، المثال) يشير إلى ذكورية لغوية كاملة تأتي في أعقاب شبه احتجاج على المقولات الشائعة بتفضيل الرجال على النساء.

٥. يضاف إلى ما تقدم وجود قاعدة «التغليب» التي تُغلِّبُ صيغة المذكر على كل جمع يشمل الرجال والنساء بصرف النظر عن عدد النساء المشمول بالكلمة.

كانت هذه مجرد لمحة عن صعوبات التوصل إلى صيغ محايدة في اللغة العربية، وينبغي ألا يستنتج منها أي نقد أو تقييم أو إيحاء بضرورة التغيير اللُغوي. ولم تجرِ إشارة هنا إلى لغة قديمة أو حديثة لأن اللغة العربية الفصيحة حافظت على مُجمل بُناها وصيغها وتراكيبها حتى العصر الحاضر على الرغم من التغيرات الكبرى التي طرأت على المعجم اللغوي وإلى حد ما على ترتيب الجمل وأساليب التعبير. وقد ذكرت الصعوبات السابقة بوصفها تقرير واقع قائم في طبيعة اللغة. ومع ذلك لا يمنع هذا الواقع من محاولة اجتناب العبارات التي تحمل شبهة التحيُّز لأحد الجنسين، تمشياً مع الموجة العالمية التي تسهم فيها منظمة اليونسكو إسهاماً فعالاً، وكذلك تمشياً مع حقيقة الازدياد المضطرد لمشاركة المرأة العربية في مختلف نشاطات الحياة العامة ومرافقها.

وفي النُقلة التالية نقدم قائمة مقترحة لمحاولة التخفيف من حدة التحيُّز ضد المرأة في العبارات الرائجة. وهي تظهر أنه بشيء من تعديل الصياغة دون جَوْر على المعنى، يمكن التوصل إلى الغرض نفسه مع تجنب الإخلال بمبدأ المساواة. وحيثما قصد بالكلام الجنسان معاً فإنه من الأفضل البحث عن صيغ تشمل الرجل والمرأة، وعلى الأقل لا تستبعد المرأة.

ومرةً أخرى، لا تهدف المحاولة الحالية إلى استبعاد أية كلمات من معجم اللغة، ولا يخالجها أي تفكير في المساس بلغة النصوص القديمة والتراثية المؤصلة تاريخياً، وإنما ينصب اهتمامها على التعامل اللغوي المعاصر والمستقبلي، وما تقدمه ليس إلا أمثلة مفتوحة لا يقصد اتباعها حرفياً. وخلاصة الموقف هنا أن الكتّاب مطالبون ببذل جهد للبحث عن بدائل لغوية من شأنها أن تحقق مبدأ المساواة اللغوية كلما كان ذلك ممكناً؛ ويرجى أن تعامل هذه المقترحات برفق وحسن نيّة لأنها محاولة مبدئية ومجرد دعوة إلى التفكُّر في الموضوع.

أمثلة ومقارنات :

تمهيد : وبهذا الصدد يحسن التذكير أن الدراسة الحالية تقتفي الخطوط الرئيسية لدراستين سابقتين نشرتهما اليونسكو حول توجهات المساواة اللغوية باللغتين الإنكليزية والفرنسية [٧]. وقد بدا واضحاً من استعراض الأمثلة الواردة في الدراستين أن اللغة العربية، على الرغم من عمق تمييزها بين المذكر والمؤنث في النحو وفي الاستعمال الأدبي واليومي، تميل غالباً إلى مراعاة عدم التحيز في الحكم والأقوال السائدة التي تشمل الجنسين، وتلجأ إلى التخصيص الواضح حينما يقتضي الأمر ذلك. وفي مجال الشمول تستخدم كلمات محايدة تشمل الجنسين معاً ، مثل :

الناس ، الإنسان ، المرء.

وفي القرآن الكريم أمثلة كثيرة لاستخدام كلمتي الناس والإنسان بهذا المعنى الشمولي. وكذلك في الشعر العربي منذ القديم حتى العصر الحاضر، مع وجود ميل في الشعر إلى استخدام كلمة مبهمة (مرء) بصيغتها المعرفة (المرء) و (النكرة : مرء وامرؤ)، والأمثلة كثيرة جداً منها بالإضافة إلى ما سبق:

المعرّف بأل : المرء بأصغريه ، قلبهِ ولسانِه ؛

والنكرة :

وإذا امرؤٌ لسعته أفعى مرةً

تركته حين يُجرُّ حبل يفرقُ

وكلمة (إنسان) أكثر وروداً في الاستعمال العربي الحديث شعراً ونثراً.

ومن الملاحظ أن الضمائر العائدة على مثل هذه الكلمات هي ضمائر تذكير لأن الكلمات الدالّة هي أصلاً مذكر لفظي، وهذه الحقيقة تخفف من وقع تذكيرها لأن التذكير غير مقصود في المعنى بل هو ناجم عن قاعدة مأخوذة من طبيعة اللغة.

وفي المقترحات المقبلة سوف يجري الاتكاء على كلمات مثل (الناس، الإنسان، الشخص، المرء) في اختيار البدائل. مع التحوط لإمكان أن تعد كلمة (مرأة) مؤنثاً لكلمة مرء، ومثل هذا الاحتراز يبطل قوة المثال نسبياً لأن هذا التأنيثَ غير واردٍ في الاستعمال العربي الحديث. ومع ذلك يمكن أن نشير إلى أن قاموس هانتز فير (عربي - إنكليزي) يضع كلمة (one) الإنكليزية المبهمة مقابل (مرء والمرء)، والحقيقة أن الاستعمال التاريخي والمعاصر يؤكد مثل هذا التقابل،[٨] ويمنح اللغة العربية فرصة لتجنب كلمة (رجل) ذات الحساسية البالغة في قاموس التحيز، في الحكم والأقوال السائدة.

ويلاحظ أن كلمة (رجل) مقابل man بالإنكليزية و e l'homm بالفرنسية، هي اسم جنس مفرد واسع الاستعمال في اللغتين للتعبير عن الناس أو الإنسان. ومشكلته في هاتين اللغتين أشد تعقيداً مما هي عليه في العربية لأن كلمة إنسان مشتقة منه، وبذلك تتميز اللغة العربية تميزاً واضحاً، وتخصص لها الدراستان الإنكليزية والفرنسية مجالاً كبيراً لا نجد له نظيراً إشكالياً بالعربية، ومن المستحسن الإشارة إليه .

وفيما يلي بعض الأمثلة بالإنكليزية وترجمتها الشائعة والحرفية:

Man's search for knowledge	بحث الإنسان (الرجل) عن المعرفة
human rights	حقوق الإنسان (الرجل أصلاً)
nature of man	طبيعة الإنسان (الرجل)
Mankind	الجنس البشري (جنس الرجل أصلاً)
the average man	الإنسان العادي (الرجل)
primitive man	الإنسان البدائي (الرجل)
manpower	القوة العاملة (قوة الرجل)
to man (to staff)	يزوِّد بالناس (الرجال)
business man	رجل أعمال (إنسان الأعمال)
man-made	صناعة بشرية (صناعة رجل)
craftsman	صانع (رجل حرفة)
Cameraman	مصوّر (رجل التصوير)
chairman	رئيس (رَجُل الكرسي)

وهذا غيض من فيض، وبدأ مثل هذا الاستعمال يشكل حساسية لدى الحركات الأنثوية.

وفيما يلي بعض الأمثلة بالفرنسية وترجمتها الشائعة والحرفية :

بالفرنسية :

l'homme, les hommes, les droits de l'homme, l'homme de la rue

وترجمتها حرفياً :

الرجل ، الرجال ، حقوق الرجال ، رجل الشارع ؛ وبالطبع كلها تعني الإنسان.

ومن ذلك برنامج اليونسكو المسمى :

«الإنسان (الرجل) والغلاف الجوي

L'homme et la biosphère

ونجد في المقترحات البديلة في اللغتين الإنكليزية والفرنسية، إشارة إلى كلمتيّ : l'humanité / humanity مقابل (إنسانية). ولو تأمل الإنسان تركيب الكلمتين لوجدهما متحيزتين أصلاً فكلتاهما مركبتان من كلمة man (رجل) ، مع اللواحق. يضاف إلى ذلك أن الإنكليزية تطلق كلمة mankind (جنس الرجل) على الجنس البشري من رجال ونساء، ومنها تصدر كل المشتقات الخيّرة مثل : humane (خيّر)، humanism (إنسانية) و humanitarian (خيري) ، والتحيز الذكوري واضح تماماً هنا. وتسايرها الفرنسية في كثير من مثل هذه الاستعمالات.

مقترحات بديلة

(في حالة الشمول وعدم التخصيص)

أ - كلمات دارجة :

العبارة الدارجة	بدائل ممكنة	ملاحظات
الرجل البدائي	الإنسان البدائي	عبارة دخيلة
رجل الجليد	إنسان الجليد	= =
رجولة	قوة ، صلابة	لتجنب حصر القوة بالرجال
رجال الأعمال	أهل الأعمال	لتزايد إسهام النساء في الأعمال
درجة رجال الأعمال	درجة الأعمال (في الطيران)	مقابل business class
رجال السياسة	أهل السياسة	يقاس عليها الكثير
رجال العلم	أهل العلم	= = =
رجال القانون	أهل القانون	= = =
رجال الشرطة	الشرطة	= = =
أخت الرجال	شجاعة ، باسلة	لتجنب الإيحاء بان الرجال وحدهم أقوياء
الآباء والأجداد والأحفاد	السلف ، الأسلاف	تجنب التحيُّز، واردة في اللغة
لجنة من العقلاء أو الحكماء	أهل الرأي، أهل الحكمة	واردة في اللغة العربية
علماء	أهل العلم	يقاس عليها الكثير، وجمع التأنيث فيها قبيح (عالمات)
ديبلوماسيون	السلك الديبلوماسي	واردة في الاستعمال اليومي
معلمون	سلك التعليم	مع ملاحظة غلبة النساء المعلمات كماً في هذه الفئة
أُمّيون	فئة الأمّية	ملاحظة غلبة النساء في هذه الفئة
مثقفون	فئة الثقافة أو أهل الثقافة	أكثر الفئات احتجاجاً على التحيز اللغوي
أطباء	أهل الطب	تزايد عدد الطبيبات في المهنة
ممرضون	سلك التمريض	معظم السلك من الاناث
مضيفون	طاقم الضيافة، فريق الضيافة	قِس على ذلك عند غلبة النساء كماً
ناجحون ، راسبون	نجاح ، رسوب	في القوائم والبيانات
متخلّفون ، غائبون	تخلف ، غياب	= = =
طلاب الجامعة	طلبة الجامعة	يمكن أن تعني اتفاقاً الطلاب والطالبات، وتحتاج إلى فتوى لغوية
اتحاد الطلاب	اتحاد الطلبة	= = =
اتحاد المعلمين	اتحاد مهنة التعليم	يكن تطبيق هذه العبارة على اتحادات المهن المختلفة التي تضم رجالاً ونساء.

دراسات في الجنوسة

ب - ألقاب عامة :

العبارة الدارجة	بدائل ممكنة	ملاحظات
رئيس الجلسة أو رئيستها إلى رئيس الدائرة	رئاسة الجلسة إلى رئاسة الدائرة	وهي عبارات مستعملة لتفادي التمييز تُقاس عليها المخاطبات الرسمية
سيداتي ، آنساتي ، سادتي	السيدات والسادة	لا لزوم لتمييز (الآنسات) إلا عند الضرورة، وليس لهذا التحديد مقابل عند الرجل، وكذلك هو غير مألوف في اللغات الأخرى

ج - عبارات يستحسن تجنبها :

العبارة الدارجة	بدائل ممكنة	ملاحظات
العلماء والباحثون يهملون زوجاتهم وأولادهم	أهل العلم والبحث يهملون الأسرة .	تزايد الزوجات العاملات في البحث وأحياناً توجه الشكوى لهنّ
المواصلات مجانية في المؤتمرات للمندوبين وزوجاتهم	المواصلات مجانية في المؤتمرات للأعضاء والمرافقين	قد تكون المرأة هي العضو الاصيل ويحدث مثلاً وجود محرم أو زوج
خالد وزوجته ليلى موظفان وهو يساعدها في أعمال المنزل	خالد وليلى زوجان موظفان يتعاونان في أعمال المنزل	التعاون اصبح مشتركاً لتجنب ازدواجية عمل المرأة مع عمل المنزل ، وهي ظاهرة متزايدة يومياً

د - مقترحات عامة :

كلما أمكن استخدام كلمات مثل (الناس ، الإنسان ، الشخص ، المرء ، نحن) لتجنب شبهة التحيز اللغوي أو لتفادي الإحراج فذلك أفضل . والمسألة قبل كل شيء تعتمد على الإحساس والاختيار الفردي. ومن الأفضل أيضاً مراعاة المرونة في الضمائر كلما كان ذلك ممكناً دون الجور على اللغة.

فمثلاً في القول العربي السائد :

المرء بأصغريه ، قلبه ولسانه

يمكن حذف الضمائر ليشمل الجنسين فتصبح الجملة :

المرء بالأصغرين ، القلبِ واللسان

(مع تذكر الملاحظة السابقة حول كلمة المرء)

كذلك يستحسن ذوقاً تجنّب الأمثلة الدارجة التي تربط دائماً بين المصائب والتأنيث :

على نفسها جنت براقش

ثالثة الأثافي

دجاجة حفرتْ وعلى رأسها عَفَرت.

وقد يستحسن أيضاً الالتفاف على كلمات مثل :

(نائبة) مؤنث نائب ، و(القاضية) مؤنث القاضي، و(مصيبة) من الصواب.

ويلاحظ أن المفردات المتعلقة بالمصائب والكوارث تميل إلى التأنيث في اللغة العربية مثل: الشِدّة، المصيبة، النازلة، الكارثة، الواقعة، الزلزلة، الجنحة، الجريمة، الجناية ...

ومرة أخرى يحسن التذكير أن كل هذه المقترحات معنيةٌ بالاستعمال الحديث للغة وليس لها مساس بالقديم.■

ملحق : مصطلحات تقدم حقوق النساء

العمل الإيجابي Affirmative Action
التمييز Discrimination
التمكين للنساء Empowerment of Women
المساواة Equality
التساوي في الفرص Equal Opportunities
التكافؤ Equity
الجنس (اللغوي والاجتماعي) Gender
التحليل على أساس الجنسين Gender Analysis
المساواة بين الجنسين Gender Equality
توطيد المساواة بين الجنسين Gender Mainstreaming
النساء في عملية التنمية Women in Development
الجنس والتنمية (Gender and Develpment (GAD

مراجع

أ . مراجع بالعربية :

- الغلاييني ، مصطفى : جامع الدروس العربية ، ١-٣ ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ط١٤، ١٩٨٠
- فير ، هانتز :Wehr, Hanz معجم اللغة العربية المعاصرة ، عربي – إنكليزي ، وضع ج. ملتون كوان ، بيروت – لندن ، ١٩٨٠ .
- ابن منظور : لسان العرب ، مادة (جنس) ، ومادة (مرأ) ، بيروت ، دار صادر .
- يونسكو (مكتب الدوحة) : جواز إلى المساواة ، اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة، الدوحة، ٢٠٠٠ ، ترجمة حسام الخطيب.
- (والمراجع العربية قليلة جداً في مجال حيادية اللغة بين التذكير والتأنيث، وفيما عدا مقالات صحفية محدودة تعد مؤلفات الدكتور عبد الله الغذامي مرجعاً عاماً في الموضوع)، ومنها:
- المرأة واللغة ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .
- ثقافة الوهم ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .

ب. مراجع بالإنكليزية :

(إضافة إلى ما ذكر في الحواشي ووفقاً لترتيبها في النسخة الإنكليزية)

- ABC of Gender Analysis, Wanjiku Mukabe Kabira and Aasheti Masinjila, Forum for African Women Educationalists (FAWE), Nairobi, 1997.
- Does Gender Matter?, S. Appelton, D. Bevan, K. Fruger, P.Collier, J. Gunning, L. Haddad and J. Hoddinnot, Unit for the Study of African Economies, Oxford University, Oxford, 1991.
- From WID to GAD: Conceptual Shifts in the Women and Development Discourse, Shahrashoub Razave and Carol Miller, Occasional Paper, Fourth World Conference on Women, UNRISD, Geneva, 1995.
- Gender and Power: Society, the person and Sexual Politics, R.W. Connell, Polity Press, Cambridge, 1987.
- Gender Mainstreaming: A Study of Efforts by the UNDP, the World Bank and the ILO to Institutionalize Gender Issues, Shara Razavi and Carol Miller, Occasional Paper No 4, UN Fourth World Conference on Women, UNRISD, August 1995.
- Gender Roles in Development Projects, O. Overholt, M.B. Anderson, K. Cloud and J. Austin, Kumarian Press, West Hartford, Connecticut, 1985.
- Handbook of Non-Sexist Writing, Casey Miller and Kate Swift, Women's Press, London, 1980.
- Language and Woman's Place, Robin Lakodd, Harper & Row, 1973.
- Man Made Language, Dale Spender, Routledge & Kegan Paul, London, 1980.
- The Power and the Word: Language, Power and Change, Roger Andersen, Paladin, Graften Books, London, 1988.
- UNESCO Official Correspondence Guide, 1998.
- United Nations Editorial Directive on Gender-Neutral Language, July 1998.
- Who Takes the Credit? Gender, Power, and Control over Loan Use in Rural Credit Programmes in Bangladesh, A.M. Goetz, R. Sen Gupta, Institute of Development Studies mimeo, 1994.
- Womanwords, Jane Mills, Virago, London, 1991.
- Women and Rural Development Policies: The Changing Agenda, D. Kandiyoti, Discussion Paper No 244, Institute of Development Studies, Brighton, 1988.
- Women, Men and Language, Jennifer Coates, Longman, New York, 1986.
- Women's Role in Economic Development, E. Boserup, St.Martin's Press, New York, 1970.
- Words and Women: Language and the Sexes, Casey Miller and Kate Swift, Penguin Books, 1976.

ملاحظة :

اعتمدت أساساً لهذه الدراسة النسخة الإنكليزية التي أصدرتها اليونسكو بعنوان :

Guidelines on Gender-Neutral Language, UNESCO, 1999.

كما جرى الاستئناس بالنسخة الفرنسية المعنونة :

Pour l'égalité des sexes dans le langage, UNESCO, 1999.

الهوامش

١. قرار (٢٤. Resolution, 1.14)/

٢. قرارات اليونسكو :

٢٥ C/Resolution 109, 26 C/Resolution 11.1, 28 C/Resolution 1.13

٢٥ C/Resolution 109 , 26 C/Resolution 11.1 , 28 C/Resolution 1.13

٣. سوف ترد بعض الأمثلة فيما بعد .

٤. تشكل ترجمة كلمة gender الإنكليزية معضلة لدى لغات عديدة وهي غير مقتصرة على اللغة العربية. وقد عُرّبت الكلمة في اليونسكو (جندر) وأُخِذت منها مشتقات مثل: جندري وجندرية.

٥. للتوسع انظر :

مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية ، ١-٣ ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ط١٤ ، ١٩٨٠: ج١، ٩٨-١٠٢.
والجدير بالذكر أننا نجد في العربية أوزان صفات يستوي فيها المذكر والمؤنث منها : مِفْعَل ، ومِفعال ، ومِفعيل، وفَعول ، وغيرها مما لا يسمح المجال الحالي بالدخول في تفصيلاتها ، وفائدتها محدودة هنا .

٦ . في لسان العرب : المرء الإنسان ، ولا نجد تركيزاً على أن المقصود بالضبط الرجل (المذكر). وترد أقوال تؤكد انطباعنا من الاستعمال العام أن (المرء) قد تعني الرجل والمرأة. مثلاً جاء في اللسان :

«وحكى ابن الأعرابي أنه يُقال للمرأة إنها لامرؤ صدقٍ ، كالرجل .. وهذا نادر».

كذلك قالت امرأة من العرب : أنا امرؤٌ لا أخبر السرّ . (مادة مرأ)

وبهذا تشبه الكلمة موقع كلمتيّ إنسان وشخص . ويلاحظ في الاستعمال الحديث اقتراب هذه الكلمات الثلاث من صيغة الحياد أو بالأحرى عدم تخصيص الرجل ولو أنها تحتفظ بصيغة التذكير اللغوي في الحالتين، باستثناء كلمة (إنسان) التي تضاف إليها تاء التأنيث في الاستعمال الحديث (إنسانة).

٧ . اعتمدت أساساً لهذه الدراسة النسخة الإنكليزية التي أصدرتها اليونسكو بعنوان :

Guidelines on Gender-Neutral Language, UNESCO, 1999.

كما جرى الاستئناس بالنسخة الفرنسية المعنونة :

Pour l'égalité des sexes dans le langage, UNESCO, 1999.

وقد تم تكييف المادة بأسرها لتناسب الوضع الخاص للغة العربية.

٨ . هانتز فير : Hanz Wehr معجم اللغة العربية المعاصرة ، عربي - إنكليزي ، وضع ج. ملتون كوان، بيروت - لندن، ١٩٨٠ . مادة (مرأ).

- نحاول بقدر الإمكان الاقتراب من أمثلة الدراستين الإنكليزية والفرنسية لأن الأمثلة فيهما متعلقة بالاستعمال اللغوي الحديث، وقد اقتبست العربية في العصر الحديث كثيراً من هذه الاستعمالات. ولا شأن لهذه الدراسة بالنصوص القديمة لأنها إرث لا يجوز المساس به. مع العلم أن المطلوب هنا تجنّب بعض العبارات المنحازة حسبما يقتضي المقام.

- يلاحظ أن مشكلة الألقاب عامة ومتفاقمة تدريجياً مع تزايد وصول النساء إلى المناصب الرفيعة . وحلولها باللغة الإنكليزية أيسر من اللغات الأخرى ، وفي العربية تواجهنا صعوبة كأداء . ونذكر هنا كيف تغيرت بالإنكليزية كلمة chairman باتجاه chairperson ، ثم chair فقط ، ثم president ، وذلك للتخلص من الإحراج حين تكون المرأة هي المقصودة بالرئاسة، ورغبة في عدم استعمال كلمة . chairwoman

قصة قصيرة

قلب العالم

محمد عبد العظيم علي *

أختلس النظرات إليها أثناء حديثي مع الصديق . تتقافز هنا وهناك بين الحضور رغم بطنها الآخذ في التكور . أين هو ؟

«يبدو أننا لن نجد مكانا للجلوس ..»

«أقترح أن نقف مكاننا هنا»

بعضهم احتل كراسي بجوار خشبة العازفين ثم وراءهم فوقها . أصبح كعزف في صالون خاص . يدخل عازف الكمان ويقف في منتصف المساحة المخصصة له على الخشبة ، وتجلس العازفة خلف البيانو ، أكتشف أنها تحتل الكرسي الظاهر خلفهما بين حامل النوتة وهيكل البيانو . أعرف أن التوقف عن تخيل المؤامرة مستحيل وأنت منضغط في مكانك لنصف الحفل على الأقل تنظر لحلمك المسروق ، تكتمل الخيوط وتتغزل حول عنقك عندما يقرر العازف أن يبدأ مخالفا البرنامج بطقطوقة «يمامه بيضا» . مرة أخرى هي وأنا و(سيد درويش) . أتذكره وهو مغن شاب بعد يوم واحد من زواجها . شعور ظل ينمو من يومها بأن هذا اللحن عنها . يأتيني صوته الآن مرة ثانية ، ولكن اللحن أكثر شجنا .. آه .. كبرت يا شيخ (سيد) .

صاحبها لم يأت ، تركها وحيدة بمواجهتي على الكرسي . الرواق المزدحم الدافئ جاهد للسيطرة على عواطفه وهو يراها تضم طرفي معطفها الشتوي وتعقد ذراعيها على المتكور ببطنها ، تحضن ساقها أختها .

الرواق لم يحتمل فراح يتمايل شجنا ، اهتزت رؤوس الناس كأن النغم يحركها ، خشب الأرضية تحت السجادة المهملة أرسل لقدمي رسالة تساؤل : هل مازلت .. ؟

تجاهلته متسائلا عن السبب الذي منعه من الحضور . ربما يعمل مساءً . سيصبح أبا ، أتخيل ملامح المولود : هل سيكون في وجهه ملمح من وجهي ؟ أتمنى لها أجمل طفل .. ربما سيجيء كملامح والده .. بل ستجيء طفلة تستعير جمالها من أمها . أليس كذلك يا (شتراوس) ؟ يومئ العازف برأسه أثناء الفالس حتى لا يلحظ أحد انهماكنا في الحديث .

أنظر لجرمها ، تنضبط عدسة عيني فتختفي الموجودات من حولها ، أحاول رصد التغيرات التي طرأت على خارطتي المحفورة . لا مفر من التجربة . أكبر حجم المشهد لأقصى حد وأنا أقترب من ملابسها الشتوية بالمبضع الدقيق . المبضع الذي كان راقصة باليه محترفة على حبل مشدود بين أعلى عمودين في خيمة سيرك ، قررت الاعتزال لتعمل مبضعا في يدي . صوت دقات قلبي يغطي المشهد . أعود لتصغير المشهد، أفتح نافذة الخصائص ، أخرس الصوت ، أشغل مقطوعة لـ (موتسارت) ، تتسع ابتسامة الجالسين فتضيق عيونهم ، أعود لتكبير مشهدي ، أزيح الثلوج

* قاص وروائي من جمهورية مصر العربية .

التي طمرت التفاصيل ، أبدأ في تعريتها معيدا تصميم عالمي العتيق لأمتصه وحدي على مهل شقي ..

يتهمني بالسرقة ، يتجمعون ، يدورون حولي كأني لص هندي : وضعوا في أذنيه قرطا يمثل سريقته ، ورقصوا من حوله يغنون : «لا تغضبي أيتها البنت الصغيرة ولا تخشي شيئاً» . يتجاوبون بشكل عجيب مع القطعة المعزوفة . ترى ماذا سيضعون كقرط في أذني. أجادل القضاة حول أحقيتي . كراهيته لي منذ أول يوم هي التي دفعته لاقتناصها . هل تملك شيئا لأنك أول من عثر عليه ؟ هو السارق حلمي يا (موتسارت) .. احكم عادلا .. انه حتى لا يعرف شفراتها .. أتقبل الحكم صاغرا .

تهتز الراقصة فوق حبلها المشدود ، تتعالى الشهقات ، أوعية العيون المتمددة توشك على الانفجار. تستنفر خلايا الدم ، تجمد في وسط الطريق ، توقف سير البلازما ، تصطدم الكرات ببعضها بدوي أخرس، لكن رد الفعل يتصاعد إلى أعلى ، يزيد من توتر الرقصة فوق حبلها المشدود ، تفكر في أن هذه هي ليلتها الأخيرة في هذا العمل ، تحاول التساند على ذرات الهواء ، تخذلها ، يعلو الصراخ المختلط ؛ بينما الراقصة تهبط ترتسم على وجهها نظرة الاكتشاف . يذوب المبضع قبل أن يرتطم بالأرض .

تلفحني نظرتها من بين العازفين ، أحاول أن أدير وجهي عن بريق عينيها المتلألئ كألف شمس .. تخترق أشعتها جميع جسدي ، يذوب الجلد من صهد الجحيم. يعلو صراخ آلاف الأرواح التي مرت بهذا الرواق . يتلون الكون كأقواس قزح ، يشرع في التلوي ثم التطاير من حول عينيها .. تنزاح الموجودات متفتتة لشظايا خضراء، قبل أن تنغلق عيناي على صورة عينيها يتوقف العازف عن العزف، ويبعد الكمان عن عنقه صارخا بلوعة بالغة : أواااه .

ألقف رؤوس الحاضرين هربا من الصقيع المتخلف عن انحسار نظرتي، يبدأ التصفيق في زيادة درجة الحرارة حتى الذروة ثم يشرع في الانحسار . أنتفض من لمسة صديقي .

«ما لك .. هل رأيت شبحا ؟»

«أبدا .. هيا نبحث عن مكان»

بطرف عيني أتابع غيابها بين الأمواج التي بدأت تتحرك متململة خلال الاستراحة .. أجذب صديقي للسلم في الطرف .. الظلام فوق سيخفيني عن عينيها .. نصاعد الدرجات .. أضبط زاوية الرؤية .. يجب ألا أدع لها فرصة اكتشافي .. عيونها تطارد وجها لن تجده .. الظلام درع الخائفين .. ابتسم بمرارة .

«الكون تخلق في الظلام»

«اللصوص سوف تسرقه إذا ظل في الظلام»

« هل أبلغت امرأة عن سرقة جنينها من بطنها من قبل»

«لم يحدث ذلك معي .. حتى الآن، لكن اللصوص يتزايدون»

تقاطعنا الفتاة الصغيرة: «من فضلك هذا مكاني!»

نبتسم، ننتقل للجوار، نصمت، أعود للبحث عنها . مؤكد ستدعوني لفنجان قهوة مع زوجها . مشاكل القرحة تتفاقم، في الصباح أجد الدم يملأ فمي، البدو يضعون حديدة حمراء من النار والصينيون يضعون حفنة من الأرز . لابد من زيارة الدكتور (حمزة) .. (حمزة) قتله (وحشي) لأنه يشبه (يوسف إدريس) ..(البسيوني) انتقم من (إدريس) في «قره ميدان»، (البرعي) ضابط يخاف من الموت، (هتلر) أخطأ خطأ (هانيبال) ، قطع يده المربوطة في القيد الحديدي . سأفتح رؤوس الناس لألتهم أمخاخهم . حفنة أرز هي حد الكفاف، بلدي تستورد القمح، (روميل) ترك المستشفى ليلحق بجيشه، الفينقيون يحتلون «قرطاجة»، (عبد الرحمن الناصر) يغرق في «الفرات»، كرش (ماوتسي تونج) يطش في «دجلة»، (ماركس) يكتب على أعمدة النور التي يشنق عليها (قاسم) أعداءه : «الفقراء لن يخسروا سوى قيودهم»، (بيل جيتس) بملابس ممزقة يعلق فوقها إعلان فيلم جديد لديزني : «بن لادن بطل الثورة الفرنسية».

الفتاة التي جلست بجوارنا على درجة السلم تتصارع ألوان الكون في ملابسها . شعورها بالملل أيقظ في العازفين روح التحدي، بدءاً في عزف قطعة من

أوبرا لـ (دماريه) . يشتعل رأس العازف كتنور يغلي . يخرج فأر من تحت تنورة الفتاة، يخرج لسانا متفشيا، يبدأ العازف في الحركة ببطء على أطراف أصابعه، الفأر يلف فوق الإفريز، اليوناني الذي صنع الإفريز تململ في قبره ثم استفاق ليصدمه عبث الترميم . الفأر يسقط، يجري العازف ملوحا بالكمان، تتمزق الأوتار مع الضربات التي تترك أثارا كالسياط في جسد الفأر، يصعدان نحونا على السلم، يمرق الفأر بيني وبين صديقي للظلام، يمر العازف كزوبعة بيني وبين الفتاة . أجدهما يدخلان من الباب الخارجي مرة أخرى . الكمان أصبح قوسا وريشة وأصباغاً في يد العازف، ومدفعا في يد الفأر . يدوران حول البيانو وقبل إكمال الدورة الأخيرة تقوم العازفة وتحيي الجمهور فيتوقف العازف والفأر للتحية .

يزداد ملل الفتاة، والجالسة على الكرسي هناك ترفع رأسها باحثة، أخفض رأسي .. أرفعها، أعود لتأمل الرؤوس، أندمج في رأس الأديب في الصفوف الأمامية، أدقق في مؤخرة رأسه، أفاجأ بكونها مفتوحة وبها إناء طعام يغلي ومائدة تعد، أكتشف قدرتي على قراءة القفا، أسلي نفسي بقراءة أقفية الجالسين أمامي مباشرة أو بزاوية حادة لكنني أفشل في قراءة الزوايا المنفرجة، أعود للوجوه، أستل نظرة لنصف رأسها الظاهر من خلف البيانو . الفتاة بجواري تحضن راحتيها بعضهما، عند تمام الالتحام تبدأ الجفوة، صوت الهواء المفرغ يصرخ بينهما وهما يبتعدان، تظهر بينهما فجوة تتسع لعالم وليد، وأحداث تاريخ قديمة و(موتسارت) يقود أوركسترا بنفسه ليعزف كل تراث الشعوب .

الصراخ بين كفي الفتاة يسحبني نحوه وأنا أقاوم، ألقي نظراتي على النجوم التي تخترق الباب، تمر من خلف البيانو، تلتمع في رأسي فكرة كتابة أخيرة عن عالم يفنى، يعزف (موتسارت) «ماديسون»، تنقض النجوم على راحتي الفتاة بجواري، الهواء المفرغ يسحبني نحو كفيها بقوة هائلة . تجتمع في كل مقاومات التاريخ . تصفق الفتاة عند نهاية المقطوعة فأرتد لكوني، أصفق بحماس لأول مرة، يحفز ذلك العازف على عزفها كآخر مقطوعة .. الفتى المجنون (موتسارت) يصر على تغيير التاريخ، الفتاة بجواري تبدأ في لعبتها ثانية . أستسلم وتيار النجوم يسحبني وراءه نحو الفراغ المتولد بين كفيها .

أتولد كونا جديدا من صفحة قصة يكتبها شاب أخضر القلب، تحكي عن سلحفاة ماردة تحمل على ظهرها العالم، أتقلص لمجرة في السديم تدور كامرأة مجنونة ترقص فاردة ذراعيها، على ساعدها مجموعة بثور، في منتصفها أكمن، أسيل، أتفرع، أنفصل، أتطرف، أنأى، أسقط في الماء، أحاول التشبث بالحافة الصلبة، تنشق في جسدي الشوارع . يشقها مغامرون وتجار وصيارفة وغزاة، ينبت في شارع منها قصر، تؤممه حركة انقلابية، يتحول لمرسم يرأسه رجل يفكر في تمازج الفنون، يعلن عن مؤتمر ينتهي بأمسية موسيقية، أكون رواقا مزدحما قرب طرفه خشبة يعتليها عازفان وبعض الحضور من فرط الازدحام، بينهم امرأة تحمل في أحشائها جنيناً سيصرخ في وقت محدد.■

أهم المراجع

١- الدقائق الثلاث الأخيرة – بول دافيز – ت : هاشم أحمد محمد – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ .

٢- تاريخ موجز للزمان – ستيفن هوكنج – ت : مصطفى إبراهيم فهمي – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢.

٣- آينشتين – بانش هوفمان – ت : نبيل صلاح الدين – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧

٤- فيلم عرش الموت – إخراج موالي ناير – إنتاج الهند وإنجلترا ١٩٩٩ .

٥- فيلم هانيبال – إخراج ريدلي سكوت – إنتاج الولايات المتحدة الأمريكية وإنجلترا ٢٠٠١.

٦ مجموعة أفلام توم وجيري – إخراج وليم هنا وجوزيف باربرا – إنتاج الولايات المتحدة الأمريكية – بدون.



قصة قصيرة

الرجل الإطار

محمد الفشتالي *

بهي الوجه مشرق الطلعة، يستطيل ويتربع ويتدور في سلسلة إطارات؛ الواحد منها يعلو الأخرى، أو يتعرش عليها، أو ينحشر فيها. أو يقبع تحت وطأتها. استوى الخشبي في جلسته على كرسيه العتيق، يحلم بآخر من طراز جديد يستدير، يجالسه إطار حديدي وسط تجهيز مكتبي فخم، وهو ينظر إليه بانشداه تام، ويتذكر أنه داس عدة إطارات مطاطية، وقبلها تمدد فوق أخرى كرتونية. هذا أمر حتمي، قال، لا بد من تطور حسب نظرية نقطة نقطة المستمدة من النشوء والارتقاء. وتابع: رحمك الله يا داروين!. قسماته نفسها خشبية صارمة، إذا عزم فعل، وإذا قرر نفذ. لكن تأتي عليه هنيهات يكون فيها هشا ومتصاغرا، حتى قد يرجع لأصله الكرتوني؛ إذ يكون وجها لوجه أمام إطار أعظم وأصلب منه، وأكثر غطرسة وثراء. ففي الأسبوع المنصرم تباكي أمام الحديدي، تباكي كصبي لا حيلة له ولا قوة. ثم استأنس في محاورته. ودون جدوى انشرح في طلبته، واستجداه. وكعادته قبل الموعد المحدد معه؛ جدد آخر ترتيبات أناقته ورونق مكتبه الخشبي. وبعد ذلك ترك لمعاونيه أمر الإغلاق وإعادة النظام بالداخل، واندفع خارجا في اختيال طاووس كهربائي. كل حركة محسوبة ولها مقاييس ضابطة؛ رباه عليها أساتذته الحديديون، نظارته تحصرها أرنبة أنفه. ولما يسويها يرى بها ولا يرى. ولن يكون بمقدورك التحدث إليه إذا ما استطعت إلا والوجوم يعتليك. هذا إن شرفك واستقبلك، وجعلك ترتعد من جراء انتصابك على خواء بلا قدمين. ولن

* روائي وقاص من المغرب.

● منحوتة الانتظار (برونز) للفنان إسحق خنجي من البحرين

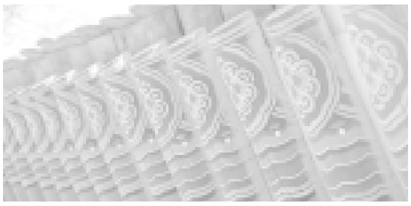
تنال ما جئت يصدده إلا بعد زيارات. الواحدة تلو الأخرى؛ وإلى أن ينتقل إليك قدر من خصيصته، وتتقن أصول الدس والتعامل مع ألوان تخشباته. أما إذا مازحته، أو خالفته يبصم على قتك الشخصي، فيتعرفك منهم تحت إمرته. ويتدبرون أمرك؛ ينهرونك. أو يجرونك. أو يحبسونك. أو يغرمونك. حسب هواهم المنحول من لحاء سيدهم الذي لا يشق له غبار. وحسبك أن تنتهي لهذا الرفق. وإذا ما طقطقت الراقنة بتعريفك وإحداثياتك؛ فتلك قصة أخرى تتيه فيها عبر سراديب، وتتولاك عضلات مفتولة لا ترحم. وتجد نفسك في عز النهار لا يفصلك سوي أرابسك- طبعا خشبي- عن أطر محترمة جدا؛ تحرص كل الحرص على تطبيق القواعد والفصول، وتدقيق القرائن، وإنشاء الدفوعات، فتقتص منك ما شاءت.

أحسنت صنعا حين سلمت بجلدك، واهتديت في الأخير إلى طوق النجاة، وتنازلت عن كبريائك المصنوع من كلمات. دار في خلدك الاحتماء بملجئك الأخير: نجل أخت حامة أخيك؛ الذي لم تره بدمه ولحمه أبدا. فقط قبعت أيقونته بالواضح في مؤخرة رأسك بلا انقطاع، لما كنت تسمع عن إطاره الذهبي.

ولعمرك اجترأت على تخيل ما يحصل في حضرته!.

لقد طلبوا عفوك، وجميعنا استسمحوك، واقترحوا تعويضك، بل ترجاك الحديدي عينه حيث اصطحبك الذهبي إليه، ورأيت بأم عينيك الرجل الإطار؛ ينحني إليه باشا متوددا. ساعتئذ تبينت لك بجلاء مساطر الاستثناءات في الوطن الحبيب.

وتسربت إليك قوة برونزية؛ وأنت بجواره تلتمع من تلألؤ طلعته الميمونة، وتتهجى قليلا سنن البلاد، وتخمد شيئا فشيئا اشتعالات دماغك، كما يفعل الماء بالنار. وأنت تهتم بمغادرتهم عالي الرأس؛ تدحرج الإطار الخشبي يسبقك. فتح الباب مع انحناءة قوس، وتراجع ليفسح الطريق للحديدي، فتوسل إليك، وجدد الاعتذار، وفاه متفصحا بآيات الاحترام، وشد قويا على يديك. ابتسمت له حتى علاه الطلاء الأحمر اللامع، الذي غمرك أول ما رأيته. قال: (وداعا إلى اللقاء نعم السي). خرجت تمشي الهوينى. تناهى لسمعك صوت يدوي كصفعة من قبضة حديد على لوح من خشب. هواء جديد أخذ يتخم رئتيك، وقد بدأت تلتمس المسالك الأخرى داخل البلد.■



قصة قصيرة

امرأة القطار

حســـن حميــد *

كان الوقت صباحاً غائماً، والبرودة شديدة، ورغبتي في السفر ملحة للانتهاء من توقيع عقود لصاحب الشركة التي أعمل فيها قبل فوات الأوان!!..

لم يكن أمامي سوى ساعات قليلة لأتفادى كارثة مالية، إن وقعت قد لا تقوم منها الشركة طوالَ سنوات عديدة قادمة. كنت قلقاً والروح عطشى للنسيان. بدت محطة القطارات ضاجة بالناس، والأحاديث، والقطارات المتعددة المتفاوتة في حجومها وألوانها، والأضواء الشاحبة والمطر الخريفي الناعم الخدر يلفان المكان!..

أحسست بأن كل شيء قاتم، رمادي أو يكاد. لا شيء مريح للنظر، فالناس هامدون ملتفون بثيابهم السوداء ينتظرون مواعيد قطاراتهم وسط بحر من البخار الدافئ. يعتمرون مناديلهم ويتنقلون ببطء شديد بأحذيتهم الثقيلة الموحلة، لا شيء يبهج روحي أبداً، لكأن القلق استولى عليَّ تماماً.

أحسُّ بالدنيا تتسرب من بين أصابعي كالماء. أجل كنت مطفأ متعباً، فلم أرَ جمالية الريح وهي تعبث بأوراق الخريف الملوّنة بألوان يعجز الكلام عن وصفها؛ الأوراق التي تجول هنا وهناك كأنها كثبان رملية، تهمد حيناً وتتحرك حيناً آخر وهي تشكل هندسات عجيبة، كما لم يشدني مشهد تلك المرأة المتقدمة بالسن التي جاءت في هذا الوقت المبكر لتودع زوجها المريض المحمول على سرير متنقل، كان الرجل فاقد الوعي، أصفر اللون، ليس معه أحد سوى الطبيب المشرف، ومع ذلك لم تكتفِ بأن تنحني له فقط بل قبَّلْتهُ في شفتيه بحميمية بادية، وظلَّت تلوحُ له بيدها الراجفة حتى غاب القطار. ولم أستمتع بما فعله ذلك الطفل الذي غافل أمه، وفتح باب القفص الذي تحمله وأطلق الطائر الصغير الأصفر اللون لكي يلحق بالطيور التي رآها تقف تحت رواق المحطة الطويل وهي تتطاير

* قاص فلسطيني مقيم في سوريا.

وتتنافش بفرح وصخب جميلين، لكن الطائر حلَّق عالياً واختفى بين الأشجار الكثيفة المحيطة بالمحطة وحين غاب، أحس الطفل بفقده فشرع يبكي!!

كنت أفكر بما أنا مقدم عليه راجياً الله ألا أتأخر عن مواعيدي، وأن أوفق في توقيع العقود! ودوت صافرة القطار الاستعدادية، فتقدمت مع رهط كبير من الناس، لم ألمح بينهم ماهو مميز أو مثير، كانوا متشابهين تماماً، وجوه مغلقة، وشفاه مطبقة، وعيون لائبة منتظرة، وأحذية ثقيلة موحلة، وثياب صوفية، وحقائب كبيرة وصغيرة، وأنفاس متوالية، وأبخرة دائمة.

كانوا يؤلفون معاً مجتمعاً ذكورياً لا وجود فيه لأنثى واحدة. الأمر الذي زاد من عدم اهتمامي بهم جميعاً وتقدم القطار الطويل بلونيه الأصفر والأسود، بدا عالياً، متعدد القاطرات، في مقدمته سائق سمين جداً، منتفخ الوجه، يدخن بشراهة عجيبة، وبدأنا الصعود بهدوء شديد، ورحنا نثقب تذاكر السفر، ونعيدها إلى جيوبنا، والمراقب القصير، الحليق الوجه والشارب، يرشدنا إلى أرقام مقصوراتنا واحداً واحداً، وهو في حالة انزعاج شديد لأننا وسخنا ممرات القطار بوحول أحذيتنا الثقيلة ولأن كلباً استوحش المكان واستغربه انطلق مذعوراً في الممرات والمقصورات، لكأنه يبحث عن منفذ، وصاحبه الرجل العجوز الضامر الوجه يناديه بـ(فوكس، فوكس)! بدا مظهره مضحكاً حقاً

ودخلت المقصورة، طابقت رقم تذكرتي مع رقم مقعدي وجلستُ بعد أن خلعتُ معطفي وعلقته قربي، كان مفرش المقعد الطويل جلدياً بارداً، مما زاد من تذمري وغيظي. ودلف إلى جواري رجل متوسط العمر، ذهبي الشعر، له شارب طويل عريض يملأ وجهه، يضع على عينيه نظارة ذات إطار أسود مذهب الأطراف، بدا أنيقاً جداً حين خلع معطفه السميك وعلقه قرب الباب. ولم يلتفت إليَّ، ولم يبادلني أية كلمة، كان يدعك كفيه وقد دفنهما بين ركبتيه. وفي مواجهتي كان المقعد الجلدي المشابه لمقعدنا فارغاً. طبعاً كان يشغلني لحظتئذٍ انتظار من سيشغل هذا المقعد المخصص لشخصين. كنت أتمنى ألا يشغله أي شخص مريض كي لا ترتبك حالتي النفسية المتعبة أكثر

كانت الأصوات، والهمهمات، وإرشادات المراقبين، وصخب نقل الحقائب، ووقع الأقدام، والنظرات اللجوجة هي السائدة في الداخل، أما في خارج القطار فكانت الجموع تزداد كثافة كلما حانت مواعيد انطلاق القطارات، والريح تتلاعب بأغصان الأشجار وأوراقها المتساقطة، والمطر الناعم الرخو يهمي بلطف حنون، فجأة تفطنت إلى الرسالة التي أرسلتها إليَّ عتاب بعد انقطاع طويل عن الكتابة. أفرحتني الرسالة كثيراً، فقررت أن أبدأ بها صباحي، ولكني لن أقرأها إلا حين تهدأ هذه الضجة القاسية، وتلك الأصوات المتداخلة التي تضغط على أعصابي بقسوة لا ترحم فما هو أنثوي يحتاج إلى عوالم سحرية خاصة!! تلمست الرسالة في جيبي ومسحت عليها برفق، وابتسمت وأنا أدير وجهي إلى زجاج النافذة المجاورة لي خوفاً من أن يضبطني جاري الذهبي الشعر وأنا أبتسم فيحسب أنني أعاني من خلل عقلي ما. التفت إلى النافذة، فرأيت مجموعة من الناس يحملون رجلاً بين أيديهم ويهرعون به إلى داخل محطة القطار، يبدو أن قدمه انزلقت، فسقط على الأرض وتأذى، وعدت ونظرت إلى جاري فرأيته قد أخرج أوراق امتحانات وشرع بتصحيحها بقلم أحمر، يبدو كأنه أستاذ جامعي!..

وانطلقت الصفارة الأخيرة معلنة مغادرة القطار المحطة. فتنفست بعمقٍ، وأنا أرى باب المقصورة يغلق بالضغط الكهربائي. ونظرت إلى المقعد الشاغر فوددت أن أقول للأستاذ الجامعي أن ينفرد به ويصحح الأوراق بكل هدوء بعيداً عن مضايقتي له ولكنني تلبث حين سمعت صفارة القطار تنبعث ثانية معلنةً بصوتها المطوط المتقطع أن القطار سيتريث قليلاً قبل أن ينطلق فتوترت أعصابي، وأطلقت بصري إلى خارج النافذة، فرأيت، لأول مرة، ومنذ جئتُ إلى هنا فجراً، امرأة حقيقية؛ امرأة من لحم ودم تتقدم نحو قطارنا وحيدة فوق خطا ثابتة واثقة، معطفها القرميدي اللون ينشق عن بياض ساقيها كلما خطت.

أغمغم لنفسي: إنها عطر الصباح؛ فأية مقصورة محظوظة ستحتويها!!

من المؤسف أنها على عجل غابت عن ناظريَّ. لابد أنها صعدت إلى القطار لأن أبواباً تفتح وأخرى تغلق، وأصواتاً بعيدة وقريبةً تتداخل!! فجأة، انفتح باب مقصورتنا، فتوقف قلم الأستاذ الأحمر، وتعلق بصرنا معاً على الباب، ولم يدخل أحد، لكن وقع الأقدام المسموع يؤكد أن أحداً ما يتقدم نحونا ليتقاسم معنا السفر في هذه المقصورة. لحظات ولاح المعطف القرميدي ودلفت المرأة، فرقص قلبي وضجَّ لكأنها تعنيني أنا وحدي دون باقي خلق الله كافةً.

رمتنا معاً بنظرة طولانية عميقة، وتقدمت بهدوء نحو المقعد الجلدي الشاغر، وضعت حقيبتها الكبيرة على مفرش الأرضية، وحقيبة يدها الصغيرة فوق المقعد، وشرعت تفك أزرة معطفها وحزامه الجلدي، فتهيأت لأساعدها بعدما رأيت جاري قد عاد إلى أوراقه يحبّرها باللون الأحمر غير مكترث بكل ما يحدث. فكت الأزرة، فنهضت لأخذ المعطف من فوق كتفيها، بينما انطلقت صفارة القطار تعلن قيامه ثانيةً فأغلق الباب، واهتز القطار وانطلق فعلاً. وتقدمت نحوها خطوة واحدة، ولامستُ المعطف وإحدى يديها فارتعشتُ، وترامشت أهدابُها، وابتسمت. أخذت المعطف برفق ولين، وعلقته قربها إلى جوار النافذة، لكنها رجتني أن أعلقهُ هناك قرب الباب لأنها ستتفرج على مناظر الطريق، فاستجبت لها. وعدت إلى مقعدي ورنين شكرها يطربني، وهنأت نفسي: هي ذي البدايات الطيبة!! بدت لي في العشرينات من عمرها، طويلة، ملأى، شعرها الأسود مشدود بشريطة من الحرير الأبيض اللماع.

توقعت أن تكون الرحلة ممتعة بعدما صارت هذه السيدة الجميلة قبالتي تماماً، لاشك أنها ستنسيني قلقي واضطرابي وتفكيري بالعقود التي سأوقعها، بل ربما أنستني قراءة رسالة عتاب وطوت لهفتي لها. أتملاها وقد انشغلت بحقيبتها الكبيرة، إنها تبحث فيها، وجهها مدور لا يخلو من نحولة بادية، لونها أبيض موشى بصفرة لامعة، وعيناها واسعتان بأهداب طويلة راعشة، وأصابع يديها طويلة ملأى كأقلام الرصاص، وأتشاغل عنها، أتلهى بالنظر إلى خارج النافذة مرة، وإلى أوراق جاري مرة أخرى، وذلك لكي أفسح المجال لها لتتملاني هي أيضاً، أحاول أن أضبطها خلسة وهي تنظر إليَّ، فأخفق، فقد انشغلت عني بأمور تافهة جداً. رأيتها تخرج ملقطاً طويلاً من حقيبتها، راحت تنظف به أطراف حذائها، فتراكمت قطع الوحل تحت طرف المقعد، ثم أخرجت قراضة الأظفار، وراحت تقص أظفارها وتبردها ببرودة عجيبة، غير عابئة بوجودي أو وجود صاحب الشعر الذهبي..

وأراها تعطس وتقح دون أن تستر فمها بطرف يديها أو منديلها، ودون أن تمسح رذاذ لعابها، بدت في حالة فوضى لا تتناسب مع جمالها الكثير، ثم أخرجت برتقالة وشرعت تقشرها على مهل، فسال ماء البرتقالة على أصابع يديها، ولم تكترث. وتساقطت قطع قشر البرتقالة الصغيرة والكبيرة وتراكمت بين قدميها فوق قطع الوحل أيضاً. أحسست بالتقزز لأنها تخرب نسيج أنوثتها على هذا النحو القاسي. ثم رأيتها تأكل البرتقالة دونما تقطيع فيسيل ماؤها على أطراف فمها وأصابعها دون أن تحفل به إلى أن انتهت منها تماماً. لا شك أنها أفسدت جزءاً من مكياجها، ولهذا أراها تخرج منديلاً أبيض من حقيبة يدها الصغيرة، وتمسح فمها بطرفه، ثم وبطرفه الآخر تمسح حذاءها، وترمي المنديل فوق القشور وقطع الوحل دون أن تلتفت إلي!!

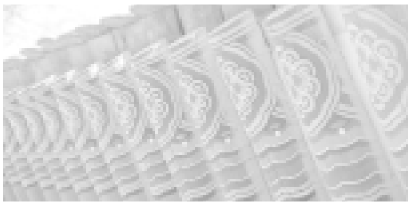
كادت تقلقني تصرفاتها. وتمنيت لو أنني أعرفها ولو بمقدار بسيط، لأنصحها بأن هذا لا يجوز، فالأنوثة ماء هذه الدنيا، ومراياها، وما فعلته لا يليق بأنوثتها، أبداً إنها قاسية للغاية، وقد آذت روحي، لكنني لا أعرفها، كما أنها لم تفسح لي المجال لكي أتعرف إليها، بل لم تقدم لي قطعة واحدة من برتقالتها الكبيرة، ولو على سبيل المجاملة، لقد أكلتها وبشهوة عالية. وصبرّت

نفسي فالمسافة لا تزال بعيدة، ولابد أن الوقت الطويل سيسمح لي بأن أكلمها. لكن يا لخيبتي!! فقد رأيتها تنظر في ساعتها، ثم تقوم إلى معطفها، تأخذه من فوق العلاقة، وتشرع بارتدائه، فأهرع إليها لأساعدها، فشكرتني مرة ثانية، وابتسمت لي، ولكن لم تزد على ذلك قط. وذهبت إلى النافذة ووافقتها، وراحت تراقب المطر الخفيف الذي ينقر الزجاج بلطف وحنو. والأشجار وهي تترادف بسحر حقيقي خلف القطار. هممت أن أقول لها شيئاً، أن أشاركها في مشاعرها، لأن المناظر كانت خلابة فعلاً.. لكنني أحجمتُ. بل لأعترف.. انتظرتها لكي تعود إلى مقعدها.. ولحظتئذٍ سأبدأ معها بأي كلام..

لا شك بأنني سأحزن كثيراً إن لم أحادثها. ورحت أتملى ظهرها وطولها، امرأة حقيقية على الرغم من سلوكها الفظ، التفتُّ إلى جاري فرأيته غارقاً في تحبير وتخطيط أوراق تلاميذه باللون الأحمر فحسدته على صدوده، وعدم اهتمامه بالمرأة الجميلة. فجأة، دوت صافرة القطار، معلنة عن التوقف بعد لحظات في المحطة الأولى. جف حلقي، وزاغ بصري، وزاد قلقي فلربما هبطت هذه المرأة المجهولة في المحطة القادمة!! وزاد إحساسي بذلك لأنها نظرت في ساعتها ولبست معطفها، غير أنني أنفي هذا الإحساس فهي لم تفعل ذلك إلا لأنها بردت قليلاً أو لأنها وأقطع تفكيري عندما تتضاءل سرعة القطار، ثم تتلاشى، ويتوقف القطار أخيراً، وينفتح الباب فينهض الأستاذ الجامعي جامعاً أوراقه في حقيبته، ويتناول معطفه المعلق، ويلتفت إلى المرأة التي ما تزال تنظر إلى خارج النافذة، ويصرخ بها بعنف باد:

- «هيا يا مدام تأخرنا»!!

فتستجيب له. تحمل الحقيبة الكبيرة بيدها، وترخي الحقيبة الصغيرة على كتفها، وتنقاد لأمره، فتمشي خلفه دون أن تلتفت إليَّ، وأغصُّ وأنا أراهما يهبطان من القطار، الرجل في المقدمة والمرأة خلفه، وهو يستدير نحوها بين خطوة وأخرى ناهراً إياها لتلحق به، ولم أطل في النظر إليهما وقد علت صفارة القطار معلنة قيامه ثانية، فانغلق الباب، وأنا ما أزال طي حيرتي ودهشتي وقد صرت وحيداً، ومن عجب أنه لم يكن لي من مؤنس في مقصورتي لحظتئذٍ سوى طيف المرأة وهي تقص أظفارها وتبردها بكل تلك اللباقة الآسرة، وطيفها وهي تقشر البرتقالة وتأكلها بكل العفوية والفوضى وقد سال ماؤها على الشفتين. وأعترف الآن بأن أجمل أثر تركته تلك المرأة هو هذه اللوحة الهندسية الرائعة من فتات وحل حذائها، وقشر برتقالتها الكبيرة، ومنديلها الأبيض.. المدعوك!!■



زودياك

عبدالقادر ربيعة *

اختفى رياض عند الظهيرة حسبما أكدت أمه للمحقق دون أن تعلم كيف تم ذلك .. وكان يوماً كئيباً مليئاً بالأمارات الغامضة .. ومن قبل أمضى أيامه في صمت كئيب وطويل وقد تعذب حتى استحال إلى شبح محترق .. وبلا ظل يتبعه مثل بقية الناس وقد لامت نفسها لأنها لم تلحظ أنه كان يحدث له ما حدث لكل الذين دخلوا ذلك المكان المشؤوم ..

– نعم يا حضرة المحقق. لقد اختفى رياض ولكن بعد عناء طويل مع الصمت والوسواس. وكان يوماً بلورياً مشرقاً من أيام أيار في بلدتنا. وفي صبيحة ذلك اليوم رفض تناول فطوره من الحليب والجبن .. وبعد أن تذوقه بحذر صرخ محتجاً ليعلن أن البقرة التي أنتجت الحليب والجبن بقرة تافهة وربما تكون مجنونة ثم التفت إليها بلطف قائلاً:

– سامحيني يا أمي طالما أن الأشياء تخون المرء على هذا النحو فلا بد أننا نرى الوجه غير الصحيح لهذا العالم، رغم أن الوجه الآخر قد يكون أكثر فظاعة مما نرى.

وتابعت حديثها إلى المحقق باستعطاف كي يساعدها في هذه المحنة:

– أنا أعترف أمامك يا سيدي المحقق بأني عاجزة عن فهم هذه الأحداث أو ربطها ببعضها بشكل مفهوم .. لكنها بلا شك كانت مقدمة لاختفاء رياض.

ردَّ المحقق ببرود:

– يا سيدتي إن تقاريرنا الجنائية لا تستوعب مثل هذه الأفكار. نحن نحتاج إلى وقائع وإثباتات وإفادات من أصدقاء رياض من الشباب الذين هم على الأغلب قابلون للانحراف والجنون .. ولا أخفي عليك أن هذه القضية تفوح منها رائحة الجريمة والمخدرات، ويمكنك أن تكتبي على ورقة بيضاء كل ما تعرفينه عن الأحداث والشبهات التي تتعلق باختفاء رياض. وعندما يطلع عليها السيد النائب العام سيفهم منها ما لا يخطر على بالك.

وما أن خرج المحقق من البيت حتى هرع إليه الناس مذعورين وبلا استئذان على خلاف عادات سكان حي القمر لكي يفهموا شيئاً مما قاله المحقق وهم يشعرون أن شرور القرون الماضية عادت إلى التربص بهم ولاحظوا أن أم رياض الجميلة مثل زهرة البرد قد أصبحت عجفاء لا شكل محدداً لها مثل نساء حي القمر وإن زيارة المحقق لم تفدهم بشيء جديد.

---

* قاص وكاتب من سوريا.

رحل الجميع وخلت أم رياض لنفسها. وبعد هدوء طويل اعترفت في سرها بأنها عجزت عن تفسير الأحداث للمحقق. ولم تقدم له أية فكرة مفيدة. وقد لامت نفسها لأنها لم تثنِ رياضاً منذ البداية عن استئجار ذلك الحمام المشؤوم وهي تعرف مثل كل سكان حي القمر الحكايات المخيفة التي تدور حوله منذ مئات السنين. وربما لأنها اعتقدت مثل الجميع بأن الكهرباء وزوال الأزقة القديمة المظلمة دفنت مخاوف الأزمنة الماضية. لكنها عرفت الآن ومعها وكل سكان الحي أن هذا الحمام سيبقى مكاناً مشؤوماً إلى الأبد. لقد بدأ ذلك الشؤم يوم اختفت العروس ليلة حمامها من أيدي الماشطات والنساء اللواتي تحلقن حولها وهنَّ يغنين ويتمايلن مع النغم .. نعم ثم وفد رجل غريب واستأجره لأنه كان يعرف أن تحت بلاطه كنزاً من الذهب. لكنه أصيب بمرض غريب ثم مات هو وزوجته وأطفاله الأربعة .. ودفن مع الغرباء في مقبرة حي القمر .. وكان آخر من استأجره قبل رياض في زمن الإفرنسيين لكي يجعل منه مصنعاً للأحذية أصيب بالفقر الأسود ومات مجنوناً .. وحكاية الشيخ بكري .. وحكايات الجن التي تدور فيه بعد منتصف الليل.

وما زال سكان حي القمر منذ مئات السنين يرتابون في كل شيء ويشعرون دوماً أن الغموض يلف حيهم ويهرعون إلى بيوتهم قبل غروب الشمس فراراً من الخوف والجنون. وهم يعتقدون أن الشجر والحجارة في حيهم تتحرك وما زالوا يذكرون أنه في يوم من الأيام كان البشر والماعز قد تبادلوا الصفات والأدوار كما حدث للشيخ بكري الذي كان يغتسل في ذلك الحمام وتغيرت قدمه فجأة وصارت مثل أقدام الماعز. وأمضى بقية عمره دون أن يخرج من البيت كي لا ينكشف سره وقد صمت إلى الأبد ومات في زاوية مظلمة دون أن يلحظه أحد إلا بعد مضي مئة يوم ودون أن تتفسخ جثته .. لكن الذي شجع سكان حي القمر على نسيان هاتيك الأحداث الفظيعة هو دخول الكهرباء إلى حيهم وظنوا جميعاً أن الأحياء المضاءة بالكهرباء لا تدخلها الوساوس والأحداث الغامضة.

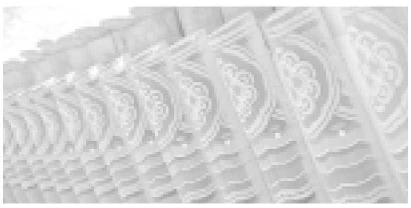
وقد زاد من اطمئنانهم في زمن الكهرباء زوال الأزقة القديمة المظلمة واستبدالها بالشوارع لعريضة المنفرجة التي تتنفس الهواء والنور جيداً.

لقد فرح أهل الحي حينما استأجر رياض الحمام وبدأ بتنظيفه من الخارج حيث كان مغطى بالليف والعوسج ونباتات أخرى غير معروفة .. وكانت تغطيه حتى أعلى القبة. وقد أضرم حريقاً هائلاً حوله. وفي غضون ساعة من الزمن استحالت تلك الأكمة الخضراء إلى رماد خامد. واحترقت الملايين من الزواحف والحشرات. ونجا البعض منها وهشل إلى البراري وقد ظهر الحمام شامخاً كقصر خرافي في المجرات البعيدة مما أثار دهشة سكان حي القمر الذين كرهوا ذلك المكان ولطالما تحاشوا النظر إليه .. ولم يكن يوماً بالنسبة لهم سوى أكمة خضراء داكنة مليئة بالحشرات والأفاعي والقصص المخيفة. والآن قد أطلَّ عليهم الآن من أعلى بوابته الرئيسية ذات القنطرة العالية وكأنها تاج على رأس ملك من ملوك الزمان تجلت أشكاله المعمارية الرائعة وحجارته ذات الألوان القزحية التي تتعشق بعضها ثم لا تلبث أن تتنافر وقد أدركوا جميعاً أنهم لم يكونوا يعرفون شيئاً عن هذا الجمال الذي يصور نبل أسلافهم، فيما بقي رياض وحده يتابع رحلته في اكتشاف الحمام من الداخل وقد آثر الجميع عدم الدخول إليه تاركين رياضاً وحده ينظفه من الداخل .. وقد لاحظ رياض مع تقدم عمليات التنظيف والإنارة أن الحمام يكبر ويتسع ويتنفس النور والهواء بسرعة وأخذت الشمس تطل من قمراته في كل ساعة من ساعات النهار. وبما أن رياضاً مهندس معماري فقد لاحظ أن الليوان الكبير يتمحور حول البركة السباعية الأضلاع التي تتوسط جدرانه السبعة .. وتعوم على سطوحها زهور لا تشبه زهور حي القمر وذات ألوان تشبه ألوان النجوم البعيدة. وفيما بعد ظهرت صورة لامرأةٍ ورجل يقفان عاريين على مدخل الليوان الداخلي تتوسطها شجرة من الدر .. ويبدو أنهما نسيا بعضهما منذ الأزل بحيث لا يبدو أي تلامح بينهما وهما سادران في حزن وسكون أبديين

وقد نقشت فوق رأسيهما دائرة الأبراج الفلكية التي تحدد مصائر كل المخلوقات وقد راوده الشك بأن روحاً غامضة تهيم فيما بين هذه الأشكال الغريبة. لكنه أحس أن روحه تشرد في هذه الأشكال الغامضة وهي تدور به في حركتها المطلقة التي ترتد إلى مفهوم أزلي بعيد عن هذا العالم الذي يعرفه. وقد أيقن أنه من المفيد لو أن شخصاً ما يحاوره في هذه الرسوم الغريبة سيما أنه اعتاد أن يحاور أمه الذكية المثقفة في كل أموره. وقد طلب منها في النهاية أن تدخل معه إلى الحمام علها تساعده على كشف الحقيقة لكنها رفضت وحاول أن يفهم منها شيئاً عن الحمام مما توارثه الناس عن الأقدمين وقد أخبرته أن الجميع لا يعرفون عنه غير القصص المفزعة. بعد ذلك نأى كل منهما عن الآخر. لكن قلب أم رياض بدأ يشتعل بصمت وفكرت أن رياضاً قد يهلكه ذلك الحمام كما أهلك الآخرين فتخسر آخر رجل في حياتها وإذا ما حدث ذلك فعلاً فهي لن تقوى على احتماله وقد تلحق بالجميع.

ولاحظ رياض أن أمه تتحاشى الحوار معه وتؤثر الصمت فأدرك أن ذلك بسبب مخاوفها فقرر أن يتابع قراءة القصص القديمة التي حدثت في الحمام ومقارنتها بعضها مع بعض فربما يوصله ذلك إلى الإمساك بطرف السر الكبير لكنه بعد طول مراجعة للقصص والأحداث لاحظ أنها تتكرر ولا تتغير أبداً ولكنه في النهاية استطاع أن يصل إلى حلٍّ مبسط وغامض وهو أن كل هاتيك الأحداث موجودة في رموز الدائرة الفلكية ولكنها ليست بلغة البشر. وفي يوم من الأيام بعد أن ساءل نفسه عبثاً ولزمن طويل أدرك فجأة أنه سيهلك كما هلك الآخرون .. وقد بدأ يحدث له ما حدث للشيخ بكري قبل مئة عام. فقد غرق في الصمت وبدأت سماته بالانحلال وتسارعت أعضاؤه إلى الضمور ولم يبق له سوى ملاحظة أمه التي تتغير بطريقة مختلفة فقد ابتلعت نهديها المرفوعين واضمحلت محاسنها إلا أنها لا تزال تقوى على التحدث وتناول الطعام .. وفي ساعة ما اختفى رياض دون أن يعلم هو أو غيره كيف اختفى ومنذ لحظة اختفائه بدأ الليف والعوسج ونبات الهيش ينمو بسرعة جنونية حتى غطى الحمام كله في بضعة أيام. وقد بدأ سكان حي القمر بالعودة إلى بيوتهم قبل غروب الشمس وأيقنوا أن الكهرباء لا علاقة لها بما يجري أبداً ولا يمكنها أن تحميهم من عذاباتهم القديمة.

لقد انتهت قصة رياض في عشرين سطراً كتبها المحقق للنائب العام. وقد وافق النائب العام على مضمونها لأنها كانت مبسطة ومفهومة للغاية.■





الفاعلية والانفعالية

نحو نظرية في تفسير الأدب

عز الدين إسماعيل *

ورد بخاطري- دون استحضار مني- بيت مشهور لشيخ الصوفية الأكبر «محي الدين بن عربي» في ترجمان أشواقه، يقول فيه:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة

فبيت لأوثان ومرعى لغزلان

وذكرني هذا البيت بفلسفة الرجل التي بثها في ترجمان أشواقه وفي فتوحاته على السواء؛ تلك الفلسفة الصوفية ذات الطابع الأدبي.

في وسعي أن أقول دون تحفظ إن ابن عربي قدم إلينا من خلال كتاباته نظرية أصيلة ومكتملة في الخيال على وجه الخصوص، وفي النظرية الأدبية بصفة عامة، وفيما يتعلق بقضية الإبداع الأدبي على نحو أخص. وقد تذكرت هذا كله في وقت كنت أحاول فيه بلورة فكرة في ظاهرية الإبداع والنقد الأدبي على أساس من مفهومين على وجه التحديد هما «الفاعلية» و«الانفعالية».

ويبدو أنه لم يكن هناك مهرب من أن يرد على ذهني فكر ابن عربي هذا. ذلك بأنه قد سبق إلى إدراك بعض الظواهر الجوهرية التي يمكننا أن نؤسس في ضوئها نظرية في شرح العملية الإبداعية، وعملية التلقي، والعمل النقدي على السواء.

ونظرية الأدب- كما هو معروف ومتداول- نظرية متشعبة الجوانب، وكثيرة المداخل، كما أنها تتطلب كثيرا من التحديد المبدئي لعدد من المفاهيم والمصطلحات. ولذلك يتعين لكل إنسان له اهتمام بالموضوع أن يحدد لنفسه- منذ البداية- مدخلا منهجيا بعينه حتى لا يضل في سراديب هذه النظرية وفي آفاقها المتشعبة والمتشابهة. ولذلك فقد فكرت في أن أدخل إلى هذه النظرية من مدخل ابن عربي، وأن

* ناقد وأكاديمي من جمهورية مصر العربية.

● لوحة للفنان محمود الملا / البحرين.

أحاول أن أطور من هذه الفكرة الأولية ما يشبه التصور الكلي الذي يلقي الضوء على العملية الإبداعية وعلى عملية التلقي معا، بما يحيط بالعملية الأدبية في طرفيها المتلازمين، أعني طرف المبدع وطرف المتلقي.

والذي لحظه ابن عربي في طبيعة البنية البشرية قبل «فرويد» وقبل النفسيين التحليليين في عصرنا الحاضر هو هذه الثنائية التي ينطوي عليها الكيان الإنساني: ثنائية الذكورة والأنوثة: كيف أن كل كيان من البشر ينطوي على هذه الثنائية بشكل أو بآخر. والذي يميز الذكورة عن الأنوثة هو فرق كمي في المحل الأول؛ والذي يميز الأنوثة عن الذكورة هو أيضاً فرق كمي؛ وتبقي هناك نسبة متفاوتة بين النوعين، مشتركة فيهما على السواء.

لحظ ابن عربي ذلك عندما فكر في ولادة حواء من آدم، وفي ولادة المسيح (عليه السلام) من مريم؛ فآدم ولد حواء، ومريم ولدت عيسى، وكلاهما ولد دون مؤثر ينتهي بالطبيعة إلى الولادة، بمعني أنه تولُد تلقائي ذاتي، يصدر عن الشخص نفسه، فينفصل الوليد عن والده بعد أن كان جزءاً منه. وهكذا كانت حواء جزءاً من آدم الذي هو الرجل، وعيسى عليه السلام كان جزءاً من مريم التي هي المرأة. ويتضح من خلال هذا المنظور أن الثنائية قائمة في هاتين الحالتين الفريدتين في حياة الإنسانية كلها؛ لأنه لم يحدث ميلاد كميلاد حواء من آدم، وميلاد عيسى من مريم.وهذا الميلاد المتفرد هو الذي يؤكد حقيقة هذه الثنائية، بل لعلني أزيد هذا إيضاحاً لفكر ابن عربي عندما أقرر أنه سجل قبل أي ملاحظة نفسية حديثة ذلك الطابع الأنثوي في شخص المسيح (عليه السلام)، ورَد هذا بطبيعة الحال إلى أنه خرج من مريم، وكان جزءاً منها. ولن أطيل في بسط هذه الحقيقة؛ لأنها على أية حال ليست إلا متكأ أستند إليه في عرض التصور الذي أريده.

إذا سلمنا مع ابن عربي ومع علم النفس التحليلي الحديث بهذه الثنائية، وأقررنا بأنها حقيقة لها فاعليتها، فإننا حين نتأمل في مراحل التصور التي مر بها الفكر الإنساني في تأمله في الظاهرة الأدبية ومحاولته فهمها، سنلاحظ بصفة عامة أن هذا الفكر مر بثلاث مراحل:

في المرحلة الأولى من التفكير المنظم في ظاهرة الأدب أو الظاهرة الأدبية وجدنا فكرة «الإنعكاس»، أو إذا شئنا- فيما يقابل ذلك في الفكر العربي- «التصوير»؛ أعنى فكرة أن الأدب انعكاس أو أنه محاكاة وتصوير للواقع الخارجي. وظلت فكرة الانعكاس أو المحاكاة مستبدة بالعقل الإنساني منذ طرحها الفكر الإغريقي حتى وصولها إلى العصر الحديث؛ ولكن عندما أخذ الأدب يتمرد على تاريخه الكلاسيكي الطويل، وبرزت الثورة الرومانسية بمفاهيمها الجديدة وتصوراتها المغايرة، طرحت ذلك التصور الآخر الذي يُعد معلماً على المرحلة الثانية، وهو أن الأدب «تعبير» عن ذات، أي عن ذات صاحبه، وأصبح الأمر هنا مغايراً تماماً في اتجاهه للتصور السابق، وهو أن الأدب لا يمتد من خارج الأشياء إلى نفس الأديب وإنما يصدر من نفس الأديب إلى خارجه. العمل الأدبي تعبير عما في نفس صاحبه، وقبل ذلك كان تعبيرا عما يدور في الواقع الخارجي، في الطبيعة وفي الكون وفي الناس خارج نفس الأديب. هذه المرحلة أيضا لقيت قبولا بوصفها تصورا يعيد إلى العملية الأدبية قدرا من الإنسانية أو قدراً من العاطفية التي افتقدها التصور القديم. وأصبحت العاطفة والوجدان في إطار هذه المرحلة من التصور أساسا في النظر وفي التقدير لكل الأعمال الأدبية والفنية على السواء. وهذه هي المرحلة التي غطتها في حياة الشعوب الغربية، وأيضا في حياة الشعب العربي، مرحلة الرومانسية. ولا شك- كما قلت- في أن هذا التصور له إغراؤه، بل إنه أصبح يجرى على الألسنة في الاستخدام اليومى العادي بنفس السهولة والبساطة اللتين كان يجرى بهما ذلك التصور القديم حين نقول أن الأدب محاكاة للواقع، أو عندما نقول بالبساطة نفسها أن الأدب تعبير عن الذات.

ولكن هذه المرحلة أيضا بقدر ما صنعت أو أعطت

وجها مقابلا في التصور للوجه القديم، وعدت بذلك ردا للأدب والفن بعامة إلى مصدره الأصلي، ألا وهو ذات الإنسان الخلاقة، لم تعد فكرة التعبير ولم يعد هذا التصور معبرا تعبيرا دقيقا عن طبيعة العملية الأدبية. وشيئا فشيئا تم التحول عن هذا التصور لكي تبدأ المرحلة الجديدة، وهي المرحلة التي ما تزال معاصرة، والتي تطرح التصور الثالث في سلسلة هذه التصورات، ألا وهو أن الأدب إبداع. وهكذا كان مسار الرحلة الطويلة من المحاكاة إلى التعبير إلى الإبداع.

وقولنا «الأدب إبداع» هو أيضا عبارة مغرية لا يكاد واحد يتوقف أمامها مرتابا أو يفكر فيها على أنها مضللة، أو على الأقل يتحفظ في تقبلها أو استخدامها. ومع ذلك فإننا نعرف أنه كثيرا ما تفقد الكلمات لكثرة استخدامها دلالاتها الحقيقية، أو أن ابتذالها في الاستعمال كثيرا ما يحجب المفهوم الدقيق لها؛ ولذلك فقولنا بصورة توشك أن تكون دارجة «إن الأدب إبداع» قد يوحى بأننا حددنا كل شيء، وكأننا فرغنا من صياغة نظرية كاملة في الأدب وفي الفن. لهذا أرجو أن أتوقف قليلا عند هذه المرحلة الأخيرة، وعند هذا التصور، وهو أن «الأدب إبداع»، وأن يظل في خلفية عقلي تلك الفكرة القديمة الجديدة، التي عبر عنها ابن عربي ذات يوم وأبرزتها الدراسات النفسية التحليلية الحديثة؛ فكرة هذه الثنائية التي تنطوي عليها الطبيعة البشرية.

وأريد- لكي أدخل إلى هذا التصور- أن أتوقف بصورة عملية عند عدد من العبارات والألفاظ التي تجرى على ألسنتنا وفي كتاباتنا في هذا السياق بشكل مطرد، وبشيء غير يسير من العفوية، لكي أرى إلى أي مدى تعبر هذه الصيغ أو هذه الألفاظ عن تصورات ترتد بنا إلى تلك الفكرة القديمة نفسها، وتشخص لنا مراحل بعينها في حياة العملية الإبداعية نفسها، منذ بدايتها وحتى نهايتها. إننا نستخدم- على سبيل المثال- بصورة عفوية وبسيطة للغاية عبارة «الانفعال بالشئء»، فنقول: انفعلت بهذه الواقعة أو بهذه الشخصية أو بهذه الظاهرة الطبيعية، ويمضى الأمر كما لو كان هذا التعبير مفهوماً فهماً تاماً من الطرفين: المتكلم والمتلقي؛ فهناك «انفعال»؛ وكل إنسان يعرف معنى هذه الكلمة. ومرة أخرى نستخدم كلمة «المعاناة»؛ يستخدمها الأدبيب حين يشرح علاقته بالعملية الأدبية، ويحدثنا النقاد أيضاً عما يسمونه المعاناة، وبعضهم يقول عبارة «معاناة الحرف» أو عبارة «معاناة الكلمة»، ويقصدون «معاناة الأدب»، في مقابل نوع آخر من المعاناة، ألا وهو معاناة الحياة.

المعاناة كلمة تجرى إذن على لسان الأديب عندما يريد أن يحدثنا عن عملية خلق الأدب أو إبداعه عنده؛ وتجرى أيضاً على ألسنة النقاد عندما يقولون إن هذا الأديب «يصدر عن معاناة حقيقية» لا عن اصطناع وتزييف. والمعاناة بطبيعة الحال هي تحمل لأعباء ولأشياء ثقيلة ومرهقة، سواء للجسم أو للنفس.

كذلك يحدثنا الأدباء والشعراء عن العمل الفني عندما كان ما يزال «جنيناً». ونحن نتقبل هذا الوصف بكل بساطة، ونفهم- أو كأننا نفهم- بتواطؤ تلقائي غير مسبق، أن العمل الأدبي يمكن أن يكون جنيناً قبل أن يظهر إلى الوجود مكتملاً. ثم نتحدث كذلك في هذا السياق عن «المخاض»، فنقول إن الأديب في حالة مخاض؛ أي عن العملية الإبداعية الأدبية عندما يكون الأديب في حالة تأهب وتهيؤ للإبداع. وبطبيعة الحال نحن نفهم من هذا القول بالطريقة نفسها أن الأديب يمر- فيما يمر فيه من مراحل عملية الإبداع- بمرحلة صعبة هي مرحلة المخاض. ثم نتحدث آخر الأمر عن «ولادة» العمل الفني، ثم نقول بالبساطة نفسها إن هذا العمل الفني «ولد» مكتملاً، أو ولد ناضجاً. ولو تأملنا في هذه الصيغ التي نستخدمها بكل عفوية وبكل بساطة ودون أدني تحرج لنصف بها مراحل في عملية الإبداع، لتبين لنا أننا نستخدم في خفية الأمر لغة تنتمي إلى عالم آخر غير عالم الفن، ربما كانت تنتمي إلى علم بعينه هو علم الأحياء، أو علم التناسل، أو ما إلى ذلك. أريد أن أقول إن تحليلنا لهذه المصطلحات أو هذه

العبارات الدارجة يشير إلى أننا نسلم بأن هناك توازياً بين عملية الولادة الفنية للعمل الفني والولادة الطبيعية للكائن الإنساني. فالأديب إذن يلد العمل الفني، ماراً بكل المراحل التي تسبق عملية الولادة الفعلية بوصفها المرحلة الأخيرة. لكننا نعرف بطبيعة الحال أن الولادة عملية تختص بالأنثى وليس بالرجل. نحن لا نعرف أن الرجل يلد، ولكن الأنثى هي التي تلد؛ فكيف إذن نقلنا إلى عالم الإبداع الأدبي كل هذه المصطلحات التي لا يصح استخدامها إلا عندما نتحدث عن عالم الأنثى؟ الحقيقة أننا لا نفكر على هذا النحو إلا حين نحكم عقولنا؛ أما الأديب الشعبي الذي لا يذهب هذا المذهب في الصرامة العقلية، وفي وضع الحدود الدقيقة بين الأشياء، فإنه لم يجد أدني بأس في أن يجعل الرجل يلد؛ فهناك عدد لا يحصي من الحكايات الشعبية، أعني «الحواديت»، التي تُحكى في اللغة العربية وفي غيرها من اللغات، يشير إلى أن الرجل لسبب من الأسباب حمل في ساقه، وأنه اضطر لذلك إلى أن يخرج إلى العراء حتى يكتمل الحمل فيفرك ساقه ويخرج منهما الجنين. لا أريد أن أدخل في هذا الفرع من التصورات الشعبية، ولكن هذا التصور مؤكد فيه؛ وهو- كما قلت- يبين لنا فكرة أن الرجل يمكن أن يلد.

في الحكايات الشعبية إذن يلد الرجل على الحقيقة وليس مجازا؛ وفي التصورات الأدبية يلد الرجل ولكن من عقله؛ إنه يلد عملا فنياً. هل الأمر هنا يقتصر على مجرد التوازي في الاستخدام بين عدد من العبارات والألفاظ؟ في كلتا الحالتين لا تقتصر المسألة على التوازي بطبيعة الحال، ولكن المراد هو الإشارة إلى أن هذا التجاوز في الاستخدام ينبهنا إلى الحقيقة الأولى، ألا وهي أن الأديب عندما يبدع يمر بحالة لا أريد أن أقول إنها أنثوية تماماً ولكنها على الأقل شبه أنثوية، تتمثل في مراحل الإبداع المختلفة، إلى أن تتم ولادة العمل الفني.

والذين يمارسون الإبداع الفني كثيراً ما يشعرون بالراحة النفسية فور انتهائهم من عملية الإبداع الفني عندما يضعون النقطة الأخيرة؛ فالمبدع يشعر عندئذ وكأن عبئاً ثقيلاً قد وضع عنه. ولست أريد بهذا أن أعقد تشابهاً جديداً بين الحالتين، فالأمر واضح: بين المرأة تتخفف من حِمْلها أو حَمْلِها على وجه الدقة (لتشعر بعد ذلك بسكينة النفس وراحة الأعصاب وهدوء الطبيعة)، وبين الأديب حين يفرغ من ولادة عمله الفني فيشعر أيضا بهذه الراحة، أو براحة شبيهة بها. وهذا- كما يظهر- مجرد انطلاق من واقع اللغة التي تستخدم في السياق الأدبي حينما نتحدث عن الأدب، وتجري على ألسنتنا دون تحرج أو تحفظ. لكننا الآن سنبدأ في التحرج في استخدام هذه العبارات بعد أن انكشفت لنا دلالتها. ولا شك في أن من يمارسون إبداع الأدب أو الفن بعامة لا يحبون على أية حال أن تكشف فيهم هذه الحقيقة التي هم فيها ليسوا على كل حال نمطاً متفرداً، بل شأنهم فيها شأن كل الآخرين الذين ينطوون على هذه الثنائية التي تعمل في لحظات بعينها،لا لكي يلد المبدع ولادة بشرية ولكن ليلد ولادة عقلية. وعندما يصل الأمر إلى الحقائق فالتحفظ أو التوقف عن الإقرار بالحقيقة ينبغي ألا يصدنا عن متابعتها.

أريد في هذه اللحظة أن أبدأ العملية من بدايتها؛ أعني عملية الولادة الفنية: ما الذي يسبق هذه العملية؟ وهنا سيبدأ المغزى لعنوان هذه الكلمة في الوضوح.

يحدثنا بعض الشعراء عن العنصر الفاعل الذي يدفع لأول مرة بالشاعر أو الفنان إلى هذه الحركة بمراحلها المختلفة. بعضهم يذهب إلى أن العامل الفعال قد يكون ظاهرة طبيعية، أو مشهداً من المشاهد، وقد يكون واردا، كما يحدث للصوفية، أو خاطرا (والفرق بينهما هو الفرق بين الوارد الصوفي والخاطر العقلي أو النفسي). ومعني هذا أن هناك مصدرين بصفة عامة لهما القدرة على الفاعلية في نفس الفنان: إما الطبيعة المحسوسة، أو الجانب المعنوي، فكرا كان أو تأملا. أن الخاطر والوارد بيد أن

من منطقة ضبابية فلا يعرف أحد مصدرهما، ولكنهما بمجرد أن يصبحا فاعلين يبدآن يمران في نفس الأديب بالمراحل المختلفة التي ذكرناها آنفا، فيصبح الوارد أو الفكرة أو الخاطر كائنا مستكنا في نفس الفنان، أي في حالة كمون- كما نقول - مدة من الزمن قد تطول وقد تقصر. وهذا ما يحدثنا عنه كثير من الأدباء، حين يذكر الواحد منهم كيف أن فكرة هذه القصة، أو موضوع هذه القصيدة أو المسرحية، عاش في نفسه عددا من السنين أو عددا من الأشهر. وهذا هو ما نعبر عنه بالوجود في حالة كمون نفسي. لكن مرحلة الكمون هي مرحلة إنضاج، يبلغ فيها الخاطر أو الوارد حد التشكل العضوي، وكأنه ينتقل من عنصر أو من خلية مفردة إلى بنية متكاثرة الخلايا، ثم يأخذ الشكل العضوي أو «يتعضون»- كما يروق للبعض أن يقول- شأنه شأن الجنين الذي يبدأ نطفة ثم مضغة، ثم علقة، إلى أن يصبح جنينا مكتملا.

وبالنسبة للظاهرة الطبيعية، كلنا يمر بالطبيعة ويتوقف أمامها، ولكن قد يبدأ العنصر الفعال أو العنصر ذو الفاعلية عمله عندما يلحظ الإنسان ضربا من التجانس، سواء أكان تجانسا لونيا أم شكليا، في عناصر الطبيعة، فيكون هذا منطلقا أو يكون البداية. وقد يلحظ التعارض في الظاهرة أو مجموعة الظواهر الطبيعية؛ ويستوي عندئذ أن يكون التجانس بين الظواهر المختلفة هو العنصر الفعال؛ العنصر الذي يحدد نقطة البداية.

لكن هناك أيضاً إلى جانب الطبيعة الحسية مصدراً له قوة الفاعلية كذلك عندما يلتفت إليه الإنسان؛ فلا شك أن المفارقات والتناقضات الاجتماعية تقوم أيضا بالدور نفسه، أي الفاعلية التي تولد في نفس الأديب البذرة الأولى التي ستنمو وتنضج إلى أن تخرج في عمل فني. ومعنى هذا أن هذه العناصر- سواء كانت طبيعية أو إنسانية- ذات «فاعلية»، والإنسان الأديب أو الفنان «منفعل» بها، والمتولد عن ذلك هو انفعال. وفي هذا الحد يشترك كل الناس دون تفرقة، وإن وقع بين بعضهم وبعض نوع من التفاوت النسبي؛ وهو- على كل حال- تفاوت لا يؤثر في حقيقة الأمر.

إن كل إنسان يرى الطبيعة، وكل إنسان يحس بواقع المجتمع، وكل إنسان يَردُ على نفسه خاطر أو فكرة، ولكن معظم الناس ينتهون في علاقتهم بهذه المصادر المختلفة عند لحظة التلقي؛ اللحظة نفسها التي تتحقق فيها، ثم تتقطع الصلة. والذي يتيح لهذه المصادر فاعلية متصلة هو الفنان، الذي يختزن الموقف ويختزن الرؤية والمشاهدة في نفسه، ويسمح لها بالحركة المستمرة، والنمو المتصل، إلى أن تنضج وتكتمل. في مرحلة الكمون نتحدث عن معاناة الفنان؛ معاناة الفكرة؛ معاناة الواقع؛ المعاناة التي هي حركة داخل النفس إزاء عنصر فعَّال. وعندما يكتمل للجنين كيانه فإنه يُلح في الخروج، وتضيق عنه نفس الفنان. هذا شيء يعرفه كل الذين ينتجون الأدب أياً كان النوع الأدبي الذين يكتبونه؛ يعرفون أنهم في لحظة من اللحظات لا يصبحون ملك أنفسهم، بل يصبحون ملكاً لذلك الكائن الدفين في أغوار نفوسهم؛ فهو يفرض نفسه عليهم فرضاً، ويحتم عليهم أن يسمحوا له بالخروج إلى العالم. ودون سابق تأهب أو إعداد، يجد المبدع نفسه مدفوعاً في لحظة غير متوقعة لأن يمسك بالقلم ويكتب القصيدة أو القصة، لا لشيء إلا لأن حالة الامتلاء بالكائن الذي اكتمل تكوينه لم يعد من الممكن احتمالها مدة طويلة، وصار لابد من إخراج هذا الكائن؛ من التخلص منه. حتى عندما يكون الإنسان في وضع لا علاقة له بالكتابة أو الفن، يمكن أن نفرض الحالة نفسها عليه. ولنتذكر هنا أن بعض الشعراء في الجاهلية مثلا كانوا يكتبون أشعارهم على قتب الجمل، وأن أمير الشعراء شوقي كان يكتب بعض الشعر أحياناً على ظهر علبة السجائر. هذه اللحظات التي تسرق الإنسان من وجوده الخارجي لكي تجعله في حالة ولادة حقيقية؛ حالة إخراج اضطرارية إذا شئنا، لا بد من أن يتنفس هذا الكائن هواء الحياة الخارجية؛ لابد أن يخرج إلى الوجود، وأن يفرض نفسه فرضاً، شأنه في ذلك- فيما أعتقد- شأن الطفل أو الجنين عندما

يكتمل؛ فإنه لا يمكن له أن يمكث في بطن أمه أكثر مما يجب؛ وهو الذي يفرض اللحظة التي يخرج فيها من بطن أمه.

وعند هذا المدى أعود إلى ضرب من التحليلات اللغوية لما نستخدمه أيضاً قولاً وكتابة في هذا السياق، عندما نصف قصيدة من القصائد بأنها عمل فني «مجهض»؛ فماذا نقصد بالإجهاض هنا؟ إننا مازلنا في سلسلة التعبيرات التي تتابع مسألة الحمل والولادة؛ مسألة الانفعال من الخارج بشيء له فاعلية، ثم ترجمة هذه الفاعلية إلى كائن. والعمل الفني الذي نصفه بأنه مجهض هو العمل الذي لم تتح له فرصة كمون كافية في نفس صاحبه لكي ينضج ويكتمل ويتعضون ويأخذ سمته الكافي. فالأديب إذا تعجل الخاطر أو الوارد الذي ورد على نفسه، أو المشاهدة والرؤية، أو الانفعال بالواقع وتناقضاته وما إلى ذلك؛ إذا هو تعجل إخراج ذلك في شكل عمل أدبي فكثيراً ما يخفق هذا العمل، ونقول عنه عندئذ إنه عمل مجهض؛ أي أنه خرج إلى الوجود قبل الأوان، فاقداً لبعض مقوماته، شأنه شأن الجنين الذي يخرج إلى الحياة قبل أن يُكمل دورته، ويأخذ أهبته، ويستجمع قدرته على مواجهة الحياة الخارجية.

ونأتي الآن إلى التصورين القديمين اللذين ارتحنا لهما على مدى قرون، وهما تصور أن الأدب محاكاة، وتصور أنه تعبير عن النفس؛ فهنا يتضح لنا على أساس من تحليل العملية الأدبية بمراحلها المختلفة أن هذين التصورين كانا لا يعبران حقاً عن الحقيقة الكاملة؛ لأن التعبير عن الشيء الخارجي أو محاكاته لا تحتاج إلى احتضان أو حضانة وكمون وتعضون وميلاد يصحبه مخاض ومعاناة.. ولكنها عملية يمكن أن تتم من الظاهر؛ ولذلك تسقط فكرة أن الأدب محاكاة للطبيعة أوللواقع. كذلك الشأن فيما يتعلق بفكرة التعبير، أو تصور أن الأدب تعبير؛ فالتعبير عملية فيها الكثير من الاختزال لطبيعة الإبداع؛ وفكرة التعبير توشك أن تلاحظ الفروق الشكلية التي تتحقق في طبيعة الكائن عندما يولد، ولا تتصل بالمراحل المختلفة التي مرت بها العملية الإبداعية ذاتها؛ فعندما أقول إن الأدب تعبير عن النفس، فكأن النفس شيء مُعَد وجاهز، وأنه في أي لحظة يستطيع أن يتكلم وأن يقول؛ وهذا غير صحيح؛ ذلك أنه قبل أن يكون في حالة قدرة على العطاء يكون قد مر بمرحلة تخمير واحتضان؛ مرحلة تشكل وتكوّن. وكل ذلك يجعل النظرية القائلة إن الأدب والفن بعامة «إبداع» أقرب إلى حقيقة العمل الفني من تلكما النظريتين السابقتين؛ لأن العمل الإبداعي- وهو موضع النظر- ليس بالبساطة التي نتصورها في ضوء الانعاس، وليس بالسرعة التي نتصورها في ضوء نظرية التعبير. ولكن عندما يولد العمل الفني يصبح هو نفسه كياناً ذا فاعلية. إنه انفعال لفاعلية قديمة،ثم يصبح هو نفسه فاعلية جديدة بالنسبة إلى المتلقين، الذين يقرؤون القصيدة؛ فالقصيدة ذات فاعلية بالنسبة إليهم في هذه الحالة، وهم منفعلون بها. في مستوى بعينة يصبح كل قادر على تلقي الشعر منفعلا، ويصبح الشعر فاعلا، ولكن عند معظم الناس يتوقف الأمر عند هذه المرحلة من الانفعال العابر.

والآن ما معني أن ينفعل إنسان بقصيدة؟ لا أعني انفعال ناقد، بل أعني انفعال إنسان عادي. هذا الانفعال معناه أن الإنسان أخذ يكون يفعل هذه القصيدة معادلا لها، وأن هذا المعادل هو الذي يحمل في حقيقة الأمر طبيعة الحكم الذي يصدره بالرضا أو الرفض. وهو عندما يرفض فإنه يرفض ذلك المعادل الذي بناه لنفسه بفاعلية العمل الأدبي نفسه؛ وعندما يقبل فإنه يقبل ذلك المعادل الذي بناه هو نفسه بفاعلية العمل الأدبي. وهذه المرحلة تكاد تكون المرحلة العامة المشتركة بين كل الناس؛ مرحلة التذوق الشخصي؛ فبقدر ما أنفعل بالعمل أبني من هذا الإنفعال تصوري له وأصدر حكمي عليه. والتفاوت بطبيعة الحال بين الناس على هذا المستوي متوقع؛ والأمر أخيرا يرجع إلى ألف المتلقي لهذا النوع من

النتاج الفني؛ أي إلى مدى وقوع النتاج الفني في دائرة اهتمامه وسابق خبرته بهذا الفن الذي يتعرض له. إن هذا كله سيترك بلا شك فروقا بعينها بين الأفراد المختلفين في تشكيل الصورة الجديدة لما يتلقونه من العمل الفني، وفي الحكم الذي يصدرونه عليه. وعند هذا المدى يصبح العمل الفني فاعلية، والمتلقي منفعلا بها.

ولكن هناك مرحلة تتحقق في حالة هؤلاء الذين يمارسون ما يسمى بالنقد؛ مرحلة تجاوز هذه المرحلة، يكون فيها للعمل الفني فاعلية أيضا ولكنها في هذه المرة فاعلية مشروطة بعدد من التصورات التي تختلف في مدى موضوعيتها من منهج إلى آخر. أما أن العمل الفني فاعلية فذلك سوف يظل هو الحقيقة الثابتة، ويأتي بعد ذلك الاختلاف فيما سيتولد عن هذه الفاعلية من تصورات لا تكون مجرد تصورات أولية تبرر الأحكام الذوقية السريعة، ولكنها تصورات تريد أو تطمح إلى أن تنشىء كيانات متكاملة، مقابلة للفاعلية الأولى المتمثلة في العمل الأدبي. كل ناقد- مهما اختلفت المناهج التي يستخدمها النقاد- إنما يهدف آخر الأمر إلى أن يعيد بناء هذه الفاعلية المتحققة في العمل الفني في شكل جديد؛ أن يعيد بناءها في تكوين آخر، يصبح كذلك كيانا موازيا ومقابلا للكيان الأول، ولكن له اكتماله، وله قدرته على أن يقف على قدميه مستقلا. كل ناقد إنما يمارس عملية توليد وبناء لكيانات جديدة تنطلق أساسا من تلك الفاعليات المتحققة في الأعمال الفنية التي يتعرض لها. وليس هناك ما يفرض أن تصل النتائج التي تتحقق في هذا الاتجاه إلى اتفاق تام أو حتي شبه اتفاق؛ لماذا؟ لأن الظروف التي مر بها المبدع الأول في إبداع ما أبدع لم تكن بحيث تشمل كيان وجوده المكتمل، ولم تكن معبرة عن هذا الإنسان- كما نقول- تعبيرا كاملا. فالقصيدة مثلا واقعة في حياة هذا الإنسان، كانت حين أبدعها وفرغ منها قد اكتملت وتحققت.

وهي واقعة في حياة الإنسان لا يمكن أن تؤخذ قرينة تلخص هذا الإنسان إجمالا، ولكنها تلخص تلك اللحظة التي أخذت فيها صورتها المكتملة في نفس المبدع. والشيء نفسه يقال حين يمارس الناقد المحترف التصدي لقصيدة ما. ومن الطريف أن تجربة «طه حسين» في كتابه عن المتنبي تقدم إلينا نموذجا رائعا لهذه الفكرة التي أطرحها؛ فطه حسين في شرحه لعلاقته بالمتنبي في هذا الكتاب إنما يقرر صراحة أن كل الشعر الذي يعزى إلى هذا الرجل «المتنبي» هو شيء غير المتنبي على أية حال، وأن ما يكتبه هو نفسه من نقد لهذا الشعر لا يعبر عن المتنبي نفسه ولا عن طه حسين مكتملا، ولكن كل ما في الأمر أن هناك لحظة فاعلية وانفعال؛ فاعلية يمارسها شعر المتنبي في شخص طه حسين تولد انفعالا؛ وطه حسين من جانبه يترجم هذا الانفعال ويشكل منه تصورا. في هذه اللحظة بعينها يمثل شعر المتنبي فاعلية خاصة، وما تراءى لطه حسين هو انفعال خاص في هذه اللحظة. ويبقي الباب مفتوحا بعد ذلك لكل من يريد أن يمارس التجربة، وتظل هناك امكانات لا حصر لها لقراءة المتنبي من قبل أشخاص آخرين في لحظات زمنية أخرى. ومع كل قراءة، ونتيجة للفاعلية والانفعالية، يخرج بناء فكرى جديد، على يدي هذا الناقد أو ذاك، ويصبح له من حق الوجود ما لكل الأشياء التي تولد ولادة طبيعية. وليس لنا بعد ذلك أن نحاسب رؤية برؤية، أو تفسيرا بتفسير، أو تقويما بتقويم، أو تصورا بتصور؛ لأن كل احتكاك بين عنصر الفاعلية وعنصر الانفعال هو بمثابة تجربة متفردة وجديدة، لابد أن ينشأ عنها شيء متفرد وجديد.

هذا في اختصار شديد ما أردت أن أعرضه من محاولة لتفهم طبيعة التصور الذي يذهب إلى أن الأدب «إبداع»، وما يترتب على ذلك في حق النقد، على أساس أن العملية الإبداعية لا يكتمل وجودها الحقيقي إلا عندما تنتقل إلى الآخرين.■

نظرية الأدب

من منظور التفاعل المتبادل

حميد لحمداني *

الحديث عن الفاعلية والانفعالية هو أمر ليس غريباً عن نظرية الأدب. والطريقة التي شرح به الأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل هذه النظرية في كلمته المقترحة لانطلاق النقاش في الموضوع بترتيب هيئة تحرير المجلة «ثقافات الصادرة بمملكة البحرين» تبدو لي بالغة التوفيق وطريفة في نفس الوقت، لأنها انطلقت أولاً من استنطاق اللغة المتداولة حول عملية الإبداع الأدبي باعتبارها لغة واصفة تفسر طبيعة تكوين الظاهرة الأدبية، ولأنها ثانية انطلقت من طبيعة الإنسان باعتباره كائناً منتجاً وفعالاً، فإذا كانت المرأة تلد، فإن الرجل أيضاً قادر على الولادة في مجالات أخرى، ومنها مجال الإبداع إلى حد أنه يمكن تطبيق حالة الولادة على مسار تكوُّن العمل الإبداعي في الذات إلى أن يكتمل وينضج.

والواقع أنني مع ذلك كله أحبذ أن أناقش الموضوع انطلاقاً من النتائج التي توصل إليها الباحث د. عز، ولا أريد أن تعتبر مساهمتي هذه هي مناقشة لما ورد في مقاله ولكن فقط إبداء لرأيي في الموضوع الذي جعله محوراً لورقته وقد جاء هذا المحور تحت عنوان: «الفاعلية والانفعالية - نحو نظرية في تفسير الأدب».

يقتضي الحديث عن تفسير الأدب في إطار ما يمكن أن ندعوه «نظرية في تفسير الأدب» ضرورة الانطلاق من تاريخ تطور نظرية الأدب. والمراحل التي يُشار إليها في هذا الصدد ضرورية لفهم تطور هذه النظرية. والواقع أن لدينا أربعة تصورات أساسية في هذا المجال، ثلاثة منهما أشار إليها د. عزالدين إسماعيل في ورقته، وهي اعتبار الأدب أولاً وليداً لمحاكاة الطبيعة. ويُقصد بالطبيعة هنا الواقع المادي والاجتماعي والفكري. وثانياً اعتبار الأدب وليد فعالية ذاتية داخلية تستدعيها الحاجة إلى التعبير عما يضرب في نفس الإنسان وفكره من هواجس وأفكار. أما التفسير الثالث فرأى أنه لا يتعلق بفكرة «الأدب إبداع» وإن كنت أعتقد أنه فهم هذه العبارة بشكل غير مفصول عن الفعالية الذاتية. في حين أن التفسير الثالث المعروف في مسار تطور النظرية الأدبية هو المتعلق بالتركيز على النص الأدبي باعتباره قائماً

* أكاديمي من المغرب.

بذاته وقد اهتمت بهذا الجانب الاتجاهات الشكلانية والبنيوية إذ نظرت إلى الأدب كمادة شكلية وجمالية، أو هو صياغة خاصة لمادة لغوية.

أما التفسير الرابع الذي نريد إضافته هنا في مسار تطور نظرية الأدب فيتعلق بتدخل عنصر آخر في تحديد الظاهرة الأدبية وهو عنصر القراءة. فإذا قيل بأن الأدب هو أثر جمالي فإنه لا يأخذ صفته الجمالية الأدبية إلا بواسطة القراء الذين يستهلكونه. وقد تساءل لانسون Lanson في أواخر القرن التاسع عن نوعية القراء الذين يستهلكون الأدب، فرغم أنه يمكن الاكتفاء في نظره بمعرفة من كتبوا إلا أن معرفة نوعية قراء النصوص تزيدنا خبرة بالنصوص وكيفيات استقبالها:

«أعتقد أنه يمكن الاكتفاء بدراسة من كتبوا، لكي نتعرف على الأدب، غير أن هناك أيضاً من يقرأ، فالكتب توجد من أجل القرّاء، إننا نعرف جيداً البلاط (La cour) والأزقة، والصالونات. كما نعرف الألفين أو ثلاثة الآلاف شخص الذين شكلوا – حسب فولتير – تلك الرفقة الصالحة، غير أن هؤلاء العارفين.. لا يمثلون فرنسا بكاملها (...) فقد كان الناس يعيشون ويقرؤون في أماكن أخرى. من كان يقرأ؟ وماذا كان يقرأ؟ هذان السؤالان أساسيان» [1].

ومن الواضح أن نظرية الأدب عند لانسون كانت في الواقع تجمع العناصر الأربعة: التاريخ والمجتمع (أي المحاكاة) ودور المبدع (أي الذات)، والنظر إلي الأدب كنص ينبغي فهمه ودراسته (اللغة والقيمة الجمالية) والنظر إلى الأدب أيضاً من زاوية دور القراء المستهلكين (القراءة).

والواقع أن تاريخ نظرية الأبد يبدو موزعاً بين هذه الاتجاهات الأربعة، وأن هذا التوزع انعكس بشكل بارز في مناهج دراسة الأ دب وخاصة في القرن العشرين إلى حد أن كل اتجاه كان يعتقد أن الأدب هو نتاج أحد الفعاليات الأربع. وإذا استقرأنا هذه المناهج سنجد ما يلي:

– المنهج الاجتماعي: ومنطلق تصوره أن الأدب انعكاس لحياة المجتمع، ولذلك فطبيعته اجتماعية ووظيفته أيضاً لا بد أن تكون كذلك.

– المنهج النفسي: ينظر هذا المنهج بغض النظر عن تلويناته المختلفة إلى الأدب كنتيجة من نتائج تفاعلات داخلية ذاتية نفسية وفكرية.

– المنهج النصي: وتنتمي إليه كل التصورات التي تهتم بالأدب من الداخل، فالخصيصة الأدبية كامنة في النصوص وليست موجودة خارجها. ويمكن أن ندرج في هذا المجال، البلاغة والشكلانية، والبنائية التي انطلقت من أسس لسانية حديثة.

– نظرية القراءة: ونشير هنا فقط إلى صورتها المتطرفة التي تلغي أهمية النص والواقع والأديب وتهتم فقط بردود أفعال القراء باعتبار أن القيمة الجمالية للنصوص الأدبية هي طارئة على النص بفعل القراءة المتواترة عبر الزمن.

لكن من الضروري أن نسجل هنا بأن التقدم الحاصل في نظرية الأدب أدى إلى تجاوز حاسم لهذا التشتت النظري الذي لم يعد له أي مبرر بعدما تبين أن الأدب هو مادة تصاغ من خلال التفاعل الناجم عن جميع تلك العناصر: الواقعية، الذاتية. النصية. القِرائية.

وإذا ما أردنا أن نضع قضية «الفاعلية والانفعالية» في موقعها الصحيح ضمن هذا التصور النظري ذي الوجوه الأربعة، فإننا سنجد أن للانفعال موقعا في العنصر الذاتي: ويمكننا هذا من القول بأن الأدب فعلاً «هو رد فعل عاطفي ونفسي وفكري وتعبيري تجاه الإثارات الخارجية». ويمكننا أن نلاحظ أن مثل هذا التحديد لا يستغني أبداً عن عنصر الواقع لأن الذات لا يمكن أن تصدر رد فعل تجاه نفسها فحسب بل تجاه مؤثرات خارجية أيضاً بالضرورة.

أما الفاعلية فهي في نظرنا تشير إلى الدور الذي يمكن أن يقوم به الأدب في الواقع. لأن الأدب لا يمكن أن يكون موجها فقط إلى إرضاء الذات المنتجة،

فطبيعة النصوص الأدبية تجعلها قابلة للقراءة في كل زمان ومكان، وهذا يدخلها في علاقة تفاعل دائمة مع القراء، وهو ما ينتج عنه نوع من الدينامية الحوارية بين النصوص والذوات القارئة يكون لها انعكاسات على النشاط الفكري والسلوكي للأفراد في الوسط الاجتماعي، وهذا يجعلنا نتحدث بالضرورة عن وظيفة للأدب تتعدى كونها وظيفة جمالية منفردة إلى وظيفة حوارية ثقافية منتجة ومؤثرة في السلوك البشري الفردي والجماعي أيضاً.

ونلاحظ هنا أيضاً أن وظيفة الأدب باعتبارها مظهراً للفاعلية الأدبية تدفعنا تلقائياً للكلام عن المنفعلين بالأدب، وهم القراء. إذن، فطبيعة الأدب كما نرى هي إشكالية متشابكة الأدوار والوظائف.

وإذا ما أخذنا هذه الفاعلية من وجهها الفردي المتعلق بالمبدع، فإننا سنلتقي كثيراً مع كل ما جاء في كلمة الدكتور عزالدين إسماعيل وبخاصة حين اعتبر الأدب جزءاً من التعبير عن الذات: ذلك أنه «عندما يولد العمل الفني يصبح هو نفسه كياناً ذا فعالية... لأن الظروف التي مر بها المبدع الأول في إبداع ما أبدع، لم تكن بحيث تشمل كيان وجوده المكتمل، ولم تكن معبرة عن هذا الإنسان - كما نقول - تعبيراً كاملاً، فالقصيدة مثلاً واقعة في حياة هذا الإنسان، كانت حين أبدعها و فرغ منها قد اكتملت وتحققت. وإذ هي واقعة في حياة الإنسان لا يمكن أن تلخص هذا الإنسان إجمالاً، ولكنها تلخص تلك اللحظة التي أخذت فيها صورتها المكتملة في نفس المبدع.» (الورقة رقم ١٠ من كلمته) ويدفعنا هذا الكلام إلى أن نضيف بأن التجربة الشعرية أو الأدبية عموماً هي مع ذلك جزء من الذات في تلك اللحظة التي عبرت فيها عن نفسها، أو على الأصح اكتملت بها صورتها عند صاحبها. الأدب يدفعنا دائماً إلى التساؤل عن السبب الذي يجعل الأدباء يلجأون إلى التعبير الخيالي في حين أن كل الوسائل التعبيرية اللغوية العادية كانت متاحة لهم لم يلجأوا إليها. ذلك أن الأدب بطرائقه التعبيرية الاستثنائية يستطيع أن يرتاد بالأفراد مناطق من التدليل لم يكونوا قادرين على بلوغها باللغة العادية. وعليه فالقصيدة مثلاً يتم إنتاجها من قبل الذات وفي الآن نفسه نراها تمارس تأثيرها على الذات لأنها توقعها على عوالم ودلالات تكتشفها لحظة بناء النص، بمعنى أنها لم تكن قادرة على هذا الاكتشاف خارج القصيدة. والشعر في هذه الحالة منتج حتى بالنسبة لصاحبه قبل أن يكون ذا فعالية أيضاً بالنسبة للقراء المتعاقبين. واللغة الأدبية في هذه الحالة تتجاوز وظائف التواصل في اللغة اليومية إلى وظيفة أسمى هي المساهمة في إعادة صياغة الفردي والجماعي.

وعندما نكون أمام خصوصية الخطابات الأدبية، فإنه لا يكفي أن نتحدث فقط عن الظروف العامة المحيطة والمؤثرة في نتائج «التواصل» بل تطرح بحدة مستويات الاستيعاب المتعلقة في الغالب بالسنن ودرجات التمثل، بالإضافة إلى تحديد نوعية التفاعل والاختيارات والانتقاءات التي يقوم بها المتلقي، مع استحضار كل ما يرتبط بذلك من ميول سيكولوجية وخطاطات ذهنية جاهزة. التركيز على إشكالية استقبال اللغة الأدبية دفع أحياناً إلى جعل المتلقي يحتل نفس تلك المنزلة المهيمنة التي كان يحتلها المتكلم سابقاً، إلى حد تغييب أهمية الملفوظ. ظهر هذا التطرف أحياناً في بعض أبحاث ستانلي فيش (The disappearing text) [٢] وغيره من المتحمسين للدور الحاسم لعملية التلقي. والظاهر أن مثل هذه الأبحاث ترضي حقاً فضولنا لمعرفة المزيد عن هذا الجانب الذي أهمل لزمن طويل في الدراسات اللسانية والنقدية على السواء. ولا بد أن نلاحظ أن أهم إشكالية تعالج في هذا السياق هي تعددية التأويلات للملفوظ أو الخطاب الأدبي الواحد، علماً بأن إدخال عنصر القراء في عملية تحديد طبيعة الأدب ووظيفته تدعو إلى إعادة النظر بصورة جذرية في نظرية الأدب والنقد الأدبي على السواء. كما أن عنصر التفاعل يتعزّز بعلاقة جديدة هي علاقة النص بالقارئ بعد أن

كانت علاقة النص بالكاتب هي المهيمنة خلال عصور طويلة، رغم أن القراء الفعليين كانوا دائماً يمارسون أدوارهم في القراءة. وعدم الالتفات إلى أهمية دور القراء في التفاعل مع النصوص وتوليد المعاني أثناء قراءتها راجع بالأساس إلى النظر إليها على أن تتضمن معنى ثابتاً كان موجوداً بشكل تام في ذهن الكاتب وانتقل إلى النص وهو قابع فيه على الدوام ينتظر من يستخرجه من أعماقه.

هل ترجع إمكانيات التأويل المتعدد الذي أصبحت نظرية الأدب تقول به الآن إلى تفاعل القراء مع النص أم إلى خواص كامنة في اللغة الأدبية ذاتها كما توحي بذلك أبحاث بورس، أم إلى اختلاف المرجعيات الثقافية عند المتلقين؟ ألا يكون هناك تعاضد بين معطيات النص ومعطيات القراءة ومعطيات ثقافة القراء؟ هل اللغة الأدبية بالنظر إلى هذا الواقع أداة أم حياة نحياها في كل لحظة؟ وهل صحيح أنه كلما بقينا في نطاق الواصل اليومي العادي، كلما حافظنا على الطابع الأداتي للغة، وأنه عندما ننتقل إلى مجال خلق الصور والإيحاءات يتجه مؤشر اللغة نحو اقتراح خوض تجارب جديدة؟ وبعبارة أخرى هل اللغة الأدبية حلم بامتلاك العالم أم أنها سيطرة فعلية عليه؟ وما هي بالتحديد أفضل أشكالها قدرة على إعادة تشكيل الإنسان والهيمنة على العالم من حوله؟

هذا ما يجعل البعض يتحدث عن اللغة الأدبية باعتبارها تتعدى نطاق التواصل، لأن حاجتنا إلى التعبير ليست وليدة الرغبة في نقل ما نمتلكه سلفاً من أفكار، بل الرغبة أيضاً في معرفة ذواتنا ومعرفة الآخرين، ولهذا فاللغة الأدبية هي أداة استكشاف. ألا يعني هذا في نفس الوقت التخفيف من سلطة الذات المتكلمة لفائدة حضور فعلي للنص الأدبي باعتباره تجربة مكملة للذات ومستفزة للآخرين لأنها تدفعهم إلى تشغيل آلية غير قابلة للنضوب في توليد الدلالات[٣].

إن إدراج اللغة الأدبية في مجال تصور حواري (تفاعلي) يحرر تصورنا لنظرية الأدب من هيمنة النزعتين «التعبيرية والذهنية»، ويجعلنا ننظر إلى الأدب كتجربة حية يجد الإنسان نفسه على الدوام منخرطاً فيها، لكنه لا يخرج منها بالضرورة بالصورة التي كانت له قبل التجربة نفسها.

وهكذا فوجود الإنسان كامن في حدث وجوده، ومعنى هذا أنه ليس ثابت الوجود وإنما هو دائماً متحرك نحو كينونه، فوجوده يتحول في كل لحظة إلى مشكلة بالنسبة إليه. وهذا مصدر لا استقراريته. واللغة الأدبية تشتغل هنا كتجسيد لهذا البحث الدائم عن الذات [٤]. وبحكم أن الذات لا يمكن أن تتعرف على نفسها أو تتجاوز نفسها إلا في علاقاتها بالذوات الأخرى، فإننا عندئذ سنفهم قراءة الأدب بأنها دعوة لإقامة حوار منتج ومتعدد التأثيرات التفاعلية من الواقع إلى الذات ومن الذات إلى النص ومن النص إلى الذوات الأخرى أي إلى القراء على اختلاف مستوياتهم.

ومن هذا المنظور لا تعبر اللغة الأدبية فقط عن أفكارنا ومقاصدنا بل تجسد أيضاً طموحاتنا، لذا ينبغي التساؤل عن الكيفية التي تولد بها اللغة الأدبية شتى ردود الفعل الفكرية والنفسية؟ وهذا لا يعني شيئاً سوى تقليص الفجوة الحاصلة بين المعرفة والإحساس والحدس عند محاولة فهم الدور الذي يقوم به الأدب في حياتنا [٥] وجملة القول أن اللغة العادية إذا كانت تسمح بالتواصل، فإنها عبر أشكالها الأخرى الماثلة على الأخص في الخطابات التحميسية والأدبية، قادرة على تحريك الفعل والانفعالات مع خلق علاقات تحاورية دائمة بين أفراد النوع الإنساني [٦] .

في هذا الإطار لعل الدراسات اللسانية الحالية، وكذا مناهج تحليل الكلام أصبحت اليوم أكثر فهماً بأنه إذا كان المتكلم يشكل اللغة الإدبية ويساهم في تطوير إمكانياتها، فإن اللغة تعمل أيضاً علي تشكيل وجوده واستيعاب محيطه بالدخول معه في حوار منتج. وعليه فمغامرة الإنسان في اللغة هي تجسيد حقيقي لمغامرته في الوجود، وأن المظهر البارز في علاقة

الإنسان بالتعبير الأدبي على الخصوص هو مظهر انفعالي وتفاعلي في نفس الوقت.

يتمكن الإنسان بواسطة الآداب والفنون وفي مقدمتها الشعر أن يمتلك المستحيل وأن يسمو فوق واقعه المألوف، وهو بذلك يساعد نفسه على تجاوز جميع الإحباطات اليومية وبالتالي تجديد قدرته على مواجهة أعباء الحياة المتوالية بطريقة عملية. وقد قيل أيضاً بأن وظيفة النص الأدبي (ومنه النص الشعري) تسعى إلى إزالة الكبت الجاثم أثناء لحظة كل صراع يهدد أو يفكك الرابطة الذاتية و الاجتماعية في أي مجتمع أو أي وضعية، مع أن النص يعمل في الوقت ذاته على تهيىء الشروط الملائمة لإعادة تجديد هذه الرابطة [٧].

هذه هي في نظري الحدود الجامعة بين الفعالية الذاتية والفعالية الجماعية في الأدب.

وأعتقد أيضاً أنه من الضروري أن نعمل على عدم الاكتفاء عند التفكير في النظرية الأدبية بالمقاربة الاستعارية، أو التشبيهية وذلك لإعطاء الفرصة بصورة أكبر للاستفادة من نتائج أبحاث العلوم المنكبة منذ زمن على التفكير في طبيعة الأدب ووظائفه، وأقصد بذلك: نتائج علم اللسانيات، ونتائج علم النفس. فقد أوقفتنا الأبحاث السيميائية المتحدرة من البحث اللساني على كثير من الآليات التي يوظفها الأدب لكي يمارس تأثيره في منتجيه وقرائه على السواء. وهكذا تم الحديث مثلاً عن العوامل، والوظائف، والنظائر، والتكرار، والأنساق والسياقات الداخلية والتناص. وكل هذا يمكننا من تأسيس لغة معرفية تسهل فهمنا لطبيعة الأدب ووظيفته في ظل نظرية أدبية تتجاوز مفهوم الإبداع بمعناه الفضفاض الذي نجده في النظرية الجمالية المثالية.

كما أن علم النفس التجريبي على الخصوص أمدنا بكثير من الأفكار البناءة في هذا المجال. وأشير على الخصوص إلى مفهوم الخطاطات الذهنية باعتباره قاعدة للتفاعل بين البنى الفكرية المختلفة سواء كانت متعلقة بالنصوص أم بخلفيات القراء.

وإنه بعد هذا سيتبين لنا أن الفعالية تشير إلى الوظيفة الملموسة للأدب على مستوى الذات والعالم الخارجي (القراء والواقع الثقافي والسلوكي للمجتمع) أما الانفعالية فتشير إلي أسباب نشوء الفعل الأدبي لدى الذات المبدعة، وهنا يمكن أن نتحدث عن مؤثرات الواقع الخارجي الاجتماعية والطبيعية في الذات وما يترتب عنها من ردود فعل عند الذوات المبدعة. على أنه يمكن أن نتحدث أيضاً عن الانفعالية في مقام القراءة، ونقصد بها كل ردود الفعل الفكرية والعاطفية التي تولدها الأعمال الأدبية لدى القراء باعتبارها نصوصاً متميزة عن غيرها من النصوص اللغوية العادية.

الفعالية والانفعالية إذن هما مظهران لتجلي شبكة من العناصر الضرورية التي تكون مسؤولة عن تجلي الظاهرة الأدبية ومنها الواقع الاجتماعي والطبيعي والثقافي والذات والنص والمتلقين ولذا لا يمكن اعتبار الفعالية والانفعالية محورين في التجربة الأدبية وإنما هما عنصران ضروريان تماماً مثل ضرورة العناصر الأخرى.

إن الاحتكام كما قلت إلى المعرفة «العلمية» في مناقشة الظاهرة الأدبية هو الذي سيجعلنا، رغم كل ما في مناقشة الأدب من حرية نسبية وفرص لتداول الآراء المختلفة، نتحاشى التعميم وكذا التسوية التامة بين جميع الآراء في قراءة الآدب وتقويمه. وأنا أشير هنا بالتحديد إلى ضرورة التمييز بين القول بالاستقلالية التامة لكل رأي حول نص أدبي عن الآراء الأخرى بحيث لا يجب «أن نحاسب رؤية برؤية أو تفسيراً بتفسير، أو تقويماً بتقويم أو تصوراً بتصور..» (انظر أيضاً كلمة د. عز الدين إسماعيل الورقة رقم ١٠)، أقول ينبغي أن نميز بين هذا القول وقول آخر يرى أنه من الضروري أن نقيم حواراً بين الآراء المختلفة حول نص واحد لنميز التأويلات الممكنة والتأويلات البعيدة الاحتمال. وسنحتكم في هذا

التمييز إلى مسألتين اثنتين على غاية من الأهمية.

– تماسك التأويل الأدبي المقدم لنا وقوة إقناعه لنا بصحة الآراء الواردة. و هذا يقتضي أن يكون قد استخدم لغة واصفة منطقية في التحليل.

– الاعتماد على المعطيات النصية مع مراعاة دلالاتها المحتملة في سياق النص ومتغيرات السياقات الخارجية إذا كان النص الأدبي المدروس سابقاً على المرحلة التي كتب فيها التحليل.

وإننا لنرى أن الخطابات الواصفة التي لا يمكن محاسبتها بخطابات غيرها، هي تلك التي تكون من ذلك النوع الذي يقيم إنشاء إبداعياً جديداً حول النص الأدبي منطلقاً من الذات ومن الانطباعات الشخصية أكثر مما ينطلق من استراتيجية واضحة في تحليل النص تشرك الآخرين في تتبع التفاصيل النصية وتحصيل النتائج.

لا أرى أن الفاعلية الناتجة عن قراءة وتحليل النص الأدبي هي مجرد توليد حر بإطلاق معنى الحرية لأن النص الأدبي هو أول قيد في القراءة. فأنا لا يمكن أن أتحدث مثلاً عن وجود خصيصة درامية في نص لا توجد فيه فعلاً خصائص درامية، كما أنني مجبر على تحليل الصور الشعرية في سياق القصيدة التي تحتوي على هذه الصورة لا في سياق أتوهمه. إذن هناك ضوابط عامة تسمح لي بحرية التحليل وتقيدني في نفس الوقت. لذا فالحوار يمكن أن يكون في مجال النقد الأدبي بين رأي ورأي وبين تصور وآخر، لأن مرجع تحديد «الصواب النسبي» دائماً هو عناصر النص، وسياقه، وسياق العصر الخ. وإذا لم ننظر إلى المسألة هكذا فسيكون للقارئ العادي الحق في أن يقف على قدم المساواة في المعرفة النقدية مع الناقد المتمرس الخبير. وسيقول مغتراً: «هذا رأيي وللناقد أن يكون له رأيه إذا أراد».

المادة الأدبية لها فعاليتها الخاضعة بالضرورة لتاريخ تطور الأدب وتطور أساليب التعبير، والأجناس الأدبية بما بينها من علاقات تفاعلية وليس من السهل أن نُفرِّخ نصاً جديداً لنقول أننا أنتجنا أدباً جديداً.

وكذلك الشأن بالنسبة للنتاج النقدي أو التأويلي، فالإتيان بالجديد من التحليل فيه لا يمكن بلوغه إلا بالإلمام بتاريخ النظرية الأدبية وتاريخ النقد الأدبي، بحيث لا يصبح هنالك أي مكان للقراءة المنتجة إلا بسند معرفي. وأنا هنا لا أتحدث عن مجرد استهلاك الأدب وتذوقه، ففي وسع كثير من الناس، إذا ما أهلتهم ثقافة متواضعة أن يقرأوا الأدب ويقبلوه أو يرفضوه، لكن ليس اليسير أن يكونوا قادرين على المساهمة في رسم مسار تطور النظرية الأدبية أو وضع تحليلات نقدية يعتد بها.

إن القول بنسبية المعرفة في النقد الأدبي لا ينبغي أن يلغي تماماً أي ضوابط أو منطلقات، فلا شك أن تحليلاً نقدياً يراعي جميع العناصر النصية، والسياقية الداخلية والخارجية سيكون أكثر إقناعاً من تحليل ينطلق من افتراضات ذاتية أو من جهل بتاريخ الفن المدروس أو بتاريخ النقد الأدبي. فالمعرفة النقدية بالنصوص الأدبية لها تاريخ طويل، لذا فتأسيس حلقة إضافية في مسار هذا التاريخ الطويل لا يمكن أن تتم إلا بتمثل المعطيات الأساسية السابقة.

ولقد رأينا حتى الآن كيف أن الفاعلية والانفعالية هما عنصران في كل مشروع يريد أن يؤسس نظرية للأدب، غير أنهما لا ينهضان بهذه النظرية إلا بوجود عناصر أخرى أساسية ومنها عنصر الواقع والثقافة والمتلقي والنص، بحيث يصعب تغليب دور عنصر على أدوار العناصر الأخرى.

ونعتقد أن السيميائيات المعاصرة قد حسمت هذا الموضوع حينما اعتبرت الأدب تجلياً للدلائل اللغوية في بعديها الاجتماعي والنفسي. وهذا التصور قد تأسس منذ المحاولات الأولى لتعريف السيميائيات كما تصورها فيرديناد دوسوسير، غير أن الأبحاث اللاحقة أمكنها أن تثمر تصورات أكثر نضجاً وفهماً للظاهرة الأدبية. وأشير هنا بالتحديد إلى نظرية وظائف الكلام عند جاكبسون، فهي لا تترك أي عنصر من العناصر المشار إليا دون أن تجعله داخلاً في نطاق الفعل التعبيري الأدبي. فالسياق يولد الوظيفة

المرجعية التي تحيل إلي ما هو خارج النص. والباث أو المرسل يولد الوظيفة التعبيرية أو ما يسمى أحياناً الوظيفة الانفعالية، وهي خاصة بإظهار مواقف المتكلم وهواجسه الخاصة. أما المستقبل أو ما يسمى المرسل إليه فيولد الوظيفة الإفهامية. كما تتولد عن الرسالة الأدبية في حد ذاتها الوظيفة الإنشائية، أو الشعرية، بحيث يُنظر إلى الرسالة هنا باعتبارها بنية لغوية متميزة بخصائصها النوعية أي باعتبارها منبهاً لغوياً جمالياً. أما التواصل فتتولد عنه الوظيفة الانتباهية، أي احتواء التعبير اللغوي والأدبي على ما يجعل التواصل قائماً على الدوام بين المرسل والمرسل إليه. ويحدد السنن كل تلك الضوابط اللغوية والمعجمية التي تؤمِّن التفاهم المبدئي حول لغة التخاطب، وهذا ما يسمى الوظيفة المعجمية [8] .

وعلى هذا الأساس فإن وضع أي نظرية للأدب ينبغي أن يراعي جميع العلاقات التفاعلية القائمة بين مختلف هذه الوظائف.■

الهوامش

1- G.Delfaut et Anne Roche: Histoire et interpretation du fait littéraire. Seuil 1977, p: 140

2- Réception theory. A critical introduction. Botledge. Robert C Holup 1984 P: 151

3- Groupe de chercheurs Traité de Psychologie Congestive Bordas. Paris. 1991, p: 211

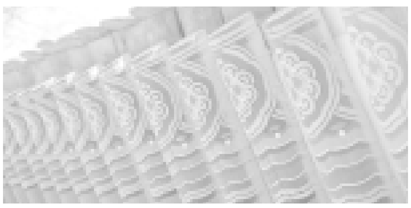
4- Davis Walter Albert. Th act of interpretation. University of Chicage. 1979, p: 113

5- A.J Greimas: Sémiotique des passions (des états de choses aux états d'âme) Paris. 1979, p: 22

6- Groupes de chercheurs: Les voies du langage. Communications verbales gestuelles et animales. Bordas. Paris. 1982 p: 6 (Preface)

7- Julia Kristéva: La Révolution du Langage Poétique. Seuil. 1974 p:183

٨- انظر شرح هذه الوظائف في كتاب د. عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط: ١٩٨٢ ، ص: ١٥٨-١٦٠.



حوار مع الكاتب البرازيلي باولو كويلو

الدِين هو تجربة جماعية مشتركة للإيمان لقد علمتني الثقافة العربية الكثير

حاوره: محسن الرملي *

ـ كومبوستيلا / إسبانيا ـ

ولد الكاتب باولو كويلو سنة ١٩٤٧ في مدينة (ريو دي خانيرو) في البرازيل، وأدخله أهله في المدرسة اليسوعية التي يقول بأنه قد فقد إيمانه فيها رفضاً لتقليديتها، وعرف في شبابه بكتابة الأغاني لأشهر مطربي البرازيل حيث كتب ما يقارب الستين أغنية. أُدخل المصحة العقلية ثلاث مرات وسجن ثلاث مرات أيام الدكتاتورية. وعند حدوث ثورة ٦٨ التي انطلقت من فرنسا صار يسارياً متشدداً ثم تحول إلى (هيبي) يجول في العالم وينتسب إلى تجمعات السحر والشعوذة وغيرها، وهكذا ظل كويلو قلقاً روحياً ومواصلاً بحثه عما يريد، وكان حلمه أن يصبح كاتباً. في سنة ١٩٨٦ قام برحلة حج إلى مدينة سانتياغو دي كومبوستيلا الإسبانية حيث مشى على قدميه ٧٠٠ كم على مدى ٥٥ يوماً، وكان يدون يومياته، فشكلت له هذه الرحلة التحول الكبير في حياته حيث أعادت إليه إيمانه الديني، بالكاثوليكية تحديداً، ثم صاغ يوميات هذه الرحلة، بعد عام، في رواية أسماها (حاج كومبوستيلا)، أي حين بلغ الأربعين من عمره. وهكذا راح يحقق النجاحات الكبيرة في رواياته اللاحقة ومن أبرزها: (الخيميائي)، (على ضفاف نهر بيدرا جلست وبكيت)، (الجبل الخامس)، (الشيطان والآنسة بريم)، (بيرونيكا تقرر أن تموت) وغيرها.. فصار يشكل ظاهرة حقيقية في الأدب العالمي لما حققه من شهرة فهو يعد ثاني كاتب في العالم من حيث المبيعات، فقد باع ما يربو على ٣٠ مليون نسخة، وترجمت أعماله إلى ٤٥ لغة من بينها العربية، بحيث أنه باع خلال عشر سنوات ما باعه أكبر كتاب البرازيل جورج آمادو طوال حياته.. يعده البعض مجرد كاتب حكايات بيتسلر، فيما يراه البعض ظاهرة جديدة استطاعت أن تشغل فراغاً مهماً ألا وهو الجانب الروحي الديني عند القراء، ويصل الأمر عند بعض النقاد إلى حد اعتباره ممثلاً لثالث موجة ثقافية جماهيرية في القرن العشرين أي بعد فرويد وماركس، وأنه استطاع الانتباه إلى الجانب الروحي الديني الذي أهملته الثقافة المعاصرة على الرغم من وجوده المستمر في الذهنية الإنسانية وتأثيراته على أفكار وحياة الملايين من الناس، حيث يُلاحظ على كويلو اهتمامه بالدين

* كاتب وقاص عراقي يقيم في أسبانيا.

والسحر والأسطورة والرموز مستفيداً من موروثات حضارات أخرى مختلفة إحداها العربية. التقيته في مدينة سانتياغو دي كومبوستيلا الإسبانية التي لم ينقطع عن زيارتها منذ رحلة الحج تلك، وبما أنه يعرف أكثر من لغة من بينها الإسبانية، فقد تحدثنا بها، فيما لا يعرف من العربية إلا بعض الكلمات المفردة الخاصة بالتحيات.. وكان هذا الحوار.

س ـ سيد باولو كويلو السلام عليكم.

ج ـ (أجاب بالعربية) عليكم السلام.

س ـ لدي الكثير من الأسئلة، فمنذ أن تم تحديد اللقاء معك، تلقيت العديد من الأسئلة من قبل القراء والمترجمين والأصدقاء من الصحفيين والمثقفين، وعلى الرغم من أن بعض الأسئلة قد تكون مكررة بالنسبة لك.. إلا أنه وكما تعرف فالمقابلة موجهة إلى الآلاف من قرائك الجدد..

ج ـ إنها لسعادة حقيقية بالنسبة لي، لأن هذه هي المرة الأولى التي ستتم فيها ترجمة أعمالي إلى العربية بشكل رسمي، وقد كانت هناك بعض أعمالي مطبوعة في بلدان عربية منذ ست سنوات تقريباً، ولكن هذه هي المرة الأولى التي سوف تحظى بترجمات جيدة.. إذاً فأنا مسرور جداً بهذه الفرصة التي سأستطيع التحدث فيها مع الجمهور العربي.

س ـ وهكذا سيكون السؤال الأول، من هو باولو كويلو؟.

ج ـ إنه سؤال جيد.. في البداية أنا حاج.. أعتقد بأنه أفضل طريقة لرؤية الحياة هي الالتقاء بأشخاص آخرين، ومنذ شبابي عندما كنت أسافر كهيبي في كل العالم، أدركت بأننا جميعاً سواسية وبأننا جميعاً لدينا القلق نفسه، ونقدس جميعاً مسألة البحث عما هو روحي.. وبعد ذلك فأنا شخص عليه أن يشارك في ذلك، وقد اخترت الأدب.. أي أن الكتابة بالنسبة لي كانت هي طريقتي لإيجاد حكايتي الشخصية، وأن أشارك الآخرين بروحي، والمشاركة هي واجب على كل شخص. ولهذا فإن ترجمة أعمالي إلى العربية هي مشاركتي تجاه هذه الثقافة العظيمة الثقافة، والتي وخلال الكثير من الأعوام من حياتي قد علمتني أشياء كثيرة.. فالأمر الآن بالنسبة لي، هنا، رمزي، لا لرد الجميل، لأن هذا مستحيل، ولكن على الأقل المشاركة قليلاً عبر الأدب بما تعلمته منها.

س ـ أنت بذلك تكاد تكون قد أجبت أيضاً عن السؤال الثاني والذي هو: ما هي حاجتك أو دوافعك للكتابة؟

ج ـ إنه هذا.. الكائن الإنساني الذي يتجسد وجوده فقط عندما يتصل بالآخرين، فمثلاً: إذا كنت وحدك في مدينة سانتياغو تنظر إلى كل شيء بمفردك ستشعر بالضيق، وهذا ليس كالشعور عندما تكون برفقة أحد تستطيع أن تشاركه.. إذاً فهو واجب علينا أن نتشارك.. عبر الأدب أو عبر فعل شيء تحرري أو من خلال أي شيء آخر. إن الحاجة في أن نتشارك مع بعضنا هي التي ستكون لدينا أسس الحضارة الإنسانية.. وأنا قد اخترت الأدب. ولكن ذلك لا يعني بأن الأدب هو الأفضل أو أنه أهم من الأشياء الأخرى. أنا أعتقد بأنه لا يهم نوع العمل الذي تقوم به إذا ما كنت تعمله بحب وبشكل جيد.. ومن هنا فنحن نتحسن.

س ـ إلى أي حد تنعكس تجاربك الشخصية في كتابتك؟ مثلاً في (الخيميائي)، (حاج كومبوستيلا) و(بيرونيكا تقرر أن تموت)؟.

ج ـ أساساً أنت لا تستطيع أن تفصل أي شيء عن شيء آخر.. إذاً فكل كتاب فيه شيء من تجربتي الشخصية، سواء أكان بالنسبة للحس الموجود الواضح في (حاج كومبوستيلا) أو الحس الذي هو أكثر استعارية كما في (الخيميائي) والذي هو رحلتي الشخصية في حياتي، أو كما في الحس الذي أمر عليه كجزء من تجربتي في (بيرونيكا تقرر أن تموت) والتي وفقها يتم تطوير كل فكرة الكتاب.. ولكن في الحقيقة إن كتبي هي انعكاس لروحي الخاصة ولا يعني هذا بأنها تسجل تجربتي كما هي تماماً، ولكن في الحقيقة إن لها علاقة بما عشته وما جربته في حياتي أكثر مما هي انعكاساً لما قرأته أو رغبت به.. وإنما هي تجربة حياتي.

س ـ أي أنها مزج بين المخيلة والتجربة.. أليس كذلك؟.

ج ـ أنا أقول بأن هذا العالم كله هو عبارة عن مزيج من الخيال والتجربة.. إن هذا الواقع هو مزيج.. حيث تتداخل الأشياء.. أليس كذلك؟.

س ـ حضرتك مررت بتجارب روحية متنوعة؛ أولاً في تجربة المدرسة اليسوعية حيث فقدت إيمانك، وبعد ذلك تحولت إلى (هيبي) ثم يساري جداً معجب بماركس وأنجلس وجيفارا.. ولكن بعد رحلة الحج التي قمت بها قد تغيرتَ تماماً.. إذاً ماذا تعني لك هذه التجربة؟ وكيف استطاعت أن تغيّرك إلى هذا الحد؟.

ج ـ إن الإنسان هو خلاصة كل تجاربه، وعليه فعندما أنظر إلى الوراء لا يمكن أن أحاكم نفسي وفق رؤيتي عندما كان عمري ١٦ أو ٢٥ سنة، ولكن أعرف بأنني في النهاية نتيجة لكل ما عشته وكل ما جربته وكل ما تعلمته، وبلا شك فإن هذا المزيج هو الذي ينتج كينونتك ومنه تستخرج وجودك.. لماذا عشتُ تجارب كثيرة مختلفة؟ لماذا لم أتأقلم مع إحداها؟ لماذا واصلت البحث؟.. أحياناً قد يقف البعض ويقول: حسناً، هذا يكفي بالنسبة لي. ولكن أنا أعتقد بأن العالم أكبر من ذلك، أكبر من مخيلتنا، أكبر من حدودنا.. إذاً يجب الذهاب إلى ما هو أبعد من الحدود، وهذا ما وضعته في كتبي.. الحاجة إلى الاعتراف باختلافاتنا، الحاجة إلى الاعتراف بلمستك الخاصة، الحاجة إلى أن تعيش بعمق كل لحظة، لأنك في المستقبل ستكون خلاصة لكل هذا الذي عشته.

س ـ إذاً فإن تجربة الحج بالنسبة لك لن تكون هي التغيير الأخير وثمة تغييرات قادمة؟.

ج ـ طبعاً يا رجل.. انظر نحن الآن في النهار وبعد ذلك سيأتي الليل، فاليوم يتغير في كل لحظة، الناس تتغير، العمر يتغير، والشخص الذي يتوقف عن التغيير يبدأ بالتفسخ، فعندما تتوقف عن أن تتغير يبدأ السقوط. عليك أن تتغير باستمرار.. باستمرار.. ولكن آمل أن أتغير كثيراً، على أني آمل أن أستمر باتجاه محدد.. أي مثل طريق سانتياغو هنا.. تمشي وتتغير هنا وهناك.. ولكنك تعرف إلى أين تريد الوصول.. وفي حالتي مثلاً؛ توجد كتبي، التغيير عبر كتبي، وكل كتاب يعني تغييراً.

س ـ في رواية (بيرونيكا تقرر أن تموت) تطرح موضوع الانتحار والجنون، وأنت قد سبق وأن عشت أعواماً من حياتك في المصحة العقلية وفي السجن.. ما الذي برأيك يقود إلى الجنون والانتحار؟.. وإلى أين يقودان في النهاية؟.

ج ـ أنا أعتقد بأنه يوجد نوعان من الجنون، الجنون الإيجابي، والذي هو أن تعترف بأنك مختلف وأنك سوف تواصل طريقك. والجنون السلبي؛ وهو أن تبدأ بالتفكير بالعيش تماماً في عالم (انفصامي) مزدوج، عالم مختلف عن عالمك، ويجبرك الناس على أن تقوم بأشياء هي ليست أشياءك، فتواصل فعلها دون وعي ودون تساؤل. في رواية (بيرونيكا تقرر أن تموت) أتحدث كثيراً عن الجنون الإيجابي؛ أي أنني مختلف وعليّ أن أعيش وسط هذا المجموع، ولكن أفكر وفق طريقتي وعليّ أن أعيش حلمي. بينما مرات كثيرة، ترى كثيراً من الأشخاص الذين يعملون وينتجون ثم يعودون في الليل ويبدأون بالبكاء، يشعرون بالاختناق وبالجنون.. ولكن لا ينتبهون لذلك لأنهم منتجون، ولأن المجتمع لا يعتبر مواصلة هذا النوع التكراري من الحياة كجنون. في رواية (بيرونيكا تقرر أن تموت) أردت أن أتحدث عن الإنسان حين يتواجه مع هويته الخاصة. يقول لك الآخرون: أنت لست تماماً كما تصورتك، ولكن حين تكون لك علاقة مع الرب، علاقة مع الآخر، عليك أن تُقِر بأنك مختلف، وعليك أن تعيش هذا الاختلاف، لأن هذا هو ما يمنحك الإحساس بالحياة.

س ـ هل تعني بأنه لا وجود لجنون آخر، كما يتصور الناس، وبأنه جنون مرفوض..؟.

ج ـ نعم، يوجد جنون مرَضي عند أناس يحتاجون إلى معالجة، ولكن.. أنا قد عشت عدة مرات تجربة

المستشفى النفسي لأن والديّ كانا يعتقدان بأنني مجنون لأنني كنت أريد أن أكون كاتباً.. ليس كاتباً في ذلك الوقت، كنت أريد أن أصبح فناناً.. إذاً فذاك الجنون المَرَضي هو غير هذا الجنون الإيجابي الذي تعترف من خلاله بأنك مختلف.. ولكن السلبي في الأمر أن الناس لا تهتم بصراعك الداخلي مما يجعلك تعيش في عالم (انفصامي) لا تخرج منه.

س. أنت تتحدث كثيراً عن الإشارات في حياتك وفي كتبك، وخاصة في (الخيميائي) أو حتى في أغلب كتبك.. حيث أن الذي يقود الشخصيات هو العاطفة وليس العقل.. فهل تعتقد بأن اتباع هذه الإشارات والانقياد للعاطفة سيساعدنا على الوصول إلى أنفسنا أكثر مما يساعدنا الانقياد للعقل؟.

ج . أنا أقول بأننا بحاجة إلى الاثنين معاً.. أحكي لك عن تجربة: عندما كنت في مصر، قبل أن أكتب (الخيميائي). ذات ليلة وكنت مع صديق مصري، وهي أول مرة أزور فيها مصر، بعد أن كنت قد كتبت رواية (الحاج) وذهبت إلى مصر. في الليل إذاً، وكنا نركب الجمال، والتقينا بأصدقاء هناك قرب الأهرامات، فقلت له فلنترك الجمال ولنذهب مشياً إلى الأهرامات.. وكانت المسافة نصف ساعة تقريباً.. إذاً تركنا الجمال مع صديق وكانت لديه سيارة على أن نلتقي بعدها عند الأهرامات.. وهكذا رحنا نمشي في الصحراء حيث الريح والظلام يخيم على كل شيء بما في ذلك الأهرامات.. فالتفت إلى صديقي وقلت له: صَلّي.. صلّي أو اقرأ شيئاً من القرآن لأني أريد أن أعرف وليس لأستمع فقط.. أن أعرف كل هذا المناخ، البيئة، فبدأ يقرأ وما كان يقرأه كان يشعرني بالسرور.. شيء مثل الموسيقى.. على الرغم من أنه كان يقرأ بالعربية وأنا لا أفهم شيئاً، وواصلنا المسير.. بعدها سألته: ما الذي كنت تقرأه؟ قال: إنها آيات من القرآن يقول معناها: يا ربي أعنّي على التمسك بطريقي.. وإذا ما ابتعدت عنه فأعدني إليه..* وعندها شعرت بأنه رجلٌ عارفٌ بهواجسي، فقد كنت حينئذ أعيش بنوع من القلق بشكل عام، وأعيش في تلك اللحظة الانفعال العاطفي بالحالة ولو ابتعدت عن الطريق فسوف أضيع.. إذاً من هنا فنحن بحاجة إلى الأثنين معاً (العقل والعاطفة) ولم أنس ذلك أبداً حيث أنني حين كتبت (الخيميائي) تصورت الفتى ينظر إلى الأهرامات ليلاً.. رؤية ليلية، حيث بعض الأضواء والأهرامات عبارة عن ثلاث كتل كبيرة من الصخور.. نحن بحاجة إلى الاثنين؛ نحتاج إلى الانفعال العاطفي والانقياد في الطريق.. ولكن العقل فيما لو تهنا أو ابتعدنا فإنه سيعيدنا إلى الطريق.

س . كيف تتمكن من فهم هذه الإشارات والرموز، والتحدث . كما يقول البعض . مع روح العالم؟.

ج . نعم.. إنها لغة فردية.. مثلاً، تجربة الأهرامات. فقد كنت هناك دون أن أعرف المكان ولا أعرف اللغة العربية، ولكنني شعرت بأن ثمة إشارة تقول لي توجه ماشياً نحو الأهرامات. لم أكن أدرك بأنني في تلك اللحظة كنت أخلق المشهد الأخير من كتاب.. تفهمني؟.. كيفية أن تعيش هذه اللحظة مأخوذاً بهذا الشيء ومتصلاً مع الرب تواصل الطريق باتجاه الأهرامات.. إنه الإقرار بالإشارة في حينها كشيء مقدس وأنا قد استقبلتها كشيء مقدس.. دون أن أفكر أو أن يخطر في ذهني حينها بأنني سأجعلها بعد شهرين أو ثلاثة.. أو أكثر.. تقريباً بعد عام، أن أجعلها تكون المشهد الختامي لكتابي؛ مشهد الأهرامات.. إذاً فالإشارة بالنسبة لي هي أبجدية لأتحدث بها مع الرب، وهي مثل حروف أبجديات أية لغة أخرى، وقد نخطئ أحياناً.. هذا شيء طبيعي، فأنا مثلاً، لا أتحدث الإسبانية بشكل مضبوط ولكن ليس لدي خوف من أن أتحدثها، وهذا أفضل من أن أبقى محبطاً.. وهكذا هي الإشارات.

س . أي كنوع من أشكال التواصل..

ج . تماماً.. ولكن من الأعلى إلى الأسفل.

س . لقد قلت بأنك قد مررت أيضاً بتجارب السحر وتعمقت فيها.. فهل تعتبر نفسك حتى الآن ساحراً؟.

ج . أعتقد بأننا جميعاً لدينا هذه المقدرة.. المقدرة على تطوير الجانب الروحي بطريقة ما بحيث يصبح

* وفق المعنى المشار إليه، ربما كان صديقه المصري يقرأ سورة (الفاتحة).

من خلالها الاتصال بالرب ممكناً.. وأغلب الأحيان نحن نرفض ذلك، ونلجأ فقط إلى المنطق، المنطق، المنطق ولكن الصحيح هو؛ علينا أن نوازن بين الجانبين، وليس علينا أن نستخدم طاقتنا في معرفة الغيبي فقط باتجاه مظاهر ما هو مرئي.

س ـ ثمة أنواع عديدة من السحر، وكما تعلم ففي الشرق هي كثيرة، ومنها السيئ أيضاً؟.

ج ـ لا.. لا، أنا لا أتحدث عن ذلك، وإنما أتحدث عن الموهبة التي نمتلكها جميعاً.. عن جانب نخفيه وعلينا أن نستخدم كل هذا الجانب الخفي من أجل توظيفه إنتاجياً. فكلنا نمتلك المقدرة على أن نذهب إلى رؤية ما هو أبعد من الأشياء المرئية.. إننا جميعاً لدينا هذا النوع من وسائل الاتصال بالرب.. أما السحر فهو جسر..

س ـ ولكنه جسرٌ قد يقود للاتصال بالشيطان أيضاً..

ج ـ نعم.. وعليه فيجب الانتباه والحذر عند هذا الجسر.

س ـ أنت تقول بأنه في البرازيل لا يوجد فرق بين المتدين وغير المتدين، ومع ذلك فلا أحد يخجل هناك من التعامل مع الميدان الروحاني.. كيف انعكس هذا على أدبك؟.

ج ـ الذي أقوله هو أنه لا وجود لحاجز بين الواقع الفيزيائي والواقع الروحي.. وليس ذلك في البرازيل فقط.. فأنا أعتقد، وشيئاً فشيئاً أن الناس قد بدأت بمزج الشيئين.. أي بين هذا العالم المرئي والآخر غير المرئي.. فمثلاً عندما تنظر إلى هذا الماء ترى سائلاً.. ولكن إذا كان لديك قليلاً من المخيلة سترى السائل، وترى المنبع، وترى جوف الأرض، وترى الشخص الذي غرف هذا الماء ووضعه في قنينة وترى عائلة هذا الشخص وما كان حوله.. كم من طير أو كائن أو حيوان أو نبات قد تشاركوا معك في هذا الماء كي يواصلوا الحياة.. وترى كيف أن هذا الماء قد كان في يوم ما غيمة أو مطراً.. إذاً فأنت هكذا حين تستعرض كل حكايته لم تعد ترى الشيء الفيزيائي فقط، وإنما كل طاقة المطر والأرض والنبع والإنسان.. إذاً عندما تشرب الماء.. فأنت لا تشرب مجرد سائل وإنما تشرب طاقة من الرب.. عن هذا أتحدث أنا.. أي أن لا نفصل كثيراً بين الأشياء.. أن لا ننظر إلى هذا الشيء بلا تأملات وبلا اكتراث.. علينا أن نربط دائماً.

س ـ أكثر كتبك تدور في مناخ إسباني فهل كان هذا متعمداً لتجنب الكتابة الخالصة عن البرازيل.. أم لأنك بحاجة إلى مكان آخر لتكتب عن البرازيل؟.

ج ـ أنا أعتقد بأننا نحتاج إلى البراءة كي نكتب. ولدينا كاتب برازيلي كبير، أكبر كاتب برازيلي هو جورج آمادو وهو مترجَم إلى العربية كان قد وصف البرازيل بشكل ممتاز.. إذا فأنا أعتقد بالنسبة لي ولجيلي بما أن جورج آمادو قد وصف البرازيل جيداً.. وقد استفدت من كتابته في فهم الروح البرازيلية.. إذاً فأنا أحاول بعد ذلك أن أتوجه لفهم روحي أنا وأحاول رؤية الصراعات في روحي ومن أجل هذا فلا فرق بأن أقوم بذلك هنا أو في مصر أو في العراق أو في اليابان.. فالصراعات الإنسانية كلها هي ذاتها.. إذاً فأنا قد اخترت أن أكتب عن الصراعات الإنسانية أكثر من الكتابة عن الأمكنة.

س ـ ماذا يعني مفهوم الوطنية بالنسبة لك.. بما أننا نرى الآن موجة منها في أمريكا وفي بلدان أخرى.. كيف تراها؟.

ج ـ أعتقد بأن علينا احترام جذورنا، ولكن هذا لا يعني بأن لا نُقِر بأننا مختلفين، ففي أحيان كثيرة يتعصب بعض الناس ويقولون للآخر ابتعد من هنا فأنت مختلف وذلك وفق الجانب السلبي الذي تحدثنا عنه. في رواية (بيرونيكا تقرر أن تموت) قد كنت مختلفاً لأنها كانت حلمي أنا. وأحياناً، كما يحدث الآن، تقودنا موجة الوطنية إلى الانعزال عن العالم، عليّ أن أحترم ثقافتي، عليّ أن أحترم ما تعلمته في البرازيل.. ولكنني لن أكون مجنوناً بحيث لا أحترم الثقافات الأخرى.

س ـ هذا سؤال جانبي.. يتعلق بالبرازيل أيضاً؛ تعجبك لعبة كرة القدم؟.

ج ـ تعجبني كرة القدم.. ولكن لن نتحدث عنها الآن.. لأنها الآن في حال سيئ.

س ـ هذا السؤال من بعض القراء.. حيث يقولون بأن أفضل اللاعبين في العالم هم من البرازيل..

ج ـ كانوا.. كانوا.. الآن.. لا..

س ـ السؤال هو: أن أفضل اللاعبين في العالم هم من البرازيل، والبرازيليون عشاق لكرة القدم.. كيف تفسر ذلك؟.

ج ـ هذه هي المشكلة، فعندما نثق بأنفسنا أكثر من اللازم فإننا سنفقد عفوية المسألة. والبرازيل وثقت بنفسها كثيراً وبطريقها وبمقدرتها وبخصوصيتها.. وهكذا راحت تفقد التقنية وتفقد الموهبة.. إذاً فهي مسألة ثقة.. ولهذا أقول لك.. بالنسبة لي فأنا مهووس بكرة القدم.. ولكن في هذه اللحظة إن اللاعبين البرازيليين سيئون بشكل فظيع..

س ـ ولكن كيف يخرجون هكذا من البرازيل تحديداً؟ لماذا لا يخرجون من بلد آخر مثلاً؟.

ج ـ يخرجون لأنهم ثمرة ثقافة شاملة، وفي البرازيل أيضاً هناك حضور للثقافة الموسيقية، ولثقافة كرة القدم.. وهكذا يتبلور ما يمكن اعتباره مدرسة تنتقل من جيل إلى جيل.. ولكن لا تظن بأننا في هذه اللحظة جيدون.. فقد بدأ الآن لدينا ظهور اللاعبين السيئين.

س ـ هناك كاتب كلاسيكي عربي كبير اسمه الجاحظ، يقول: ثلاثة أشياء يعلمن الإنسان: السفر، السفر والسفر.. وحضرتك مسافر كبير.. تسافر في أرجاء العالم. في روايتك (الخيميائي) هناك وجود لما يشبه الدليل الذي يقود شخصية سانتياغو.. والسؤال هو: هل نحن بحاجة إلى دليل؟ وما هي الملامح الإنسانية لهذا الدليل خلال سفرنا وفي بحثنا؟.

ج ـ هذا الكاتب العربي الكبير أنا لا أعرفه ولكن قوله: السفر، السفر والسفر هو قول مضبوط تماماً.. سؤالك كان؛ هل من الضروري وجود المُعلم؟ أنا أقول: نعم.. ولكن طوال ساعات اليوم، سيتبدل المعلم والتلميذ الأدوار بالتتابع، يكمل أحدهما الآخر، وحين تكون تلميذاً منتبهاً ومتابعاً فإنك ستُعلم المعلم أيضاً دون أن تقصد ذلك. وهكذا طوال اليوم نتبادل المعرفة كمعلمين وتلامذة.. وهكذا نرتشف من معرفة الرب من خلال عيون الآخرين.

س ـ تصنف حضرتك في رواية (الحاج) الحب إلى ثلاثة أنواع؛ الحب الشهواني، والحب الذي يجمع بين البشر كالصداقة مثلاً، ثم الحب الذي يفوق كل حب.. كيف يتجلى هذا الحب في رواية (الحاج) فهو ليس واضحاً تماماً للقارئ؟ ما هو الحب بالنسبة لك في هذه الرواية؟ وبالنسبة لك شخصياً بشكل عام؟.

ج ـ بالنسبة لي فإن الحب هو كل شيء.. ولكن فلنتحدث عن هذه الأنواع الثلاثة من الحب: الأول؛ (إيروس) وهو الحب الشهواني تجاه شخص آخر وأنا أعتقد بأنه أساسي للحياة.. كثير من الناس يقولون؛ لا.. لا.. ولكن يجب السعي من أجله. والثاني؛ هو (فيلوس) حب المعرفة، حب الجماعة وحب المشاركة وما إلى ذلك. والحب الثالث؛ هو (أغابي) وهو حب أبعد من كل ذلك.. وفي هذه اللحظة تحديداً نحن بحاجة إلى المزيد من هذا الحب.. هناك أمريكي كبير اسمه مارتن لوثر كينغ الذي ناضل من أجل الحرية وحرية السود في أمريكا، وقال: عندما أتحدث فإنني أقصد (أغابي) الحب السامي.. وأنا أتذكر السود في المدارس الأمريكية عندما كانوا يُشتمون ويُضربَون ويُطرَدون لمجرد أنهم سود.. ولكن هذا الحب لا يعني أن أقول سوف أُعجِب وإنما أقول سوف أحب، فهذا الحب أبعد من الصداقة.. أبعد حتى من الشخص نفسه.. إنه حب لا يحتاج إلى الاعتذار لأنه حب يعترف بكل شيء. إذاً في هذه اللحظة الصعبة جداً التي يمر بها العالم الآن، يسرني لو أن الناس تتواصل مع طاقة هذا الحب، لأن هذا الحب سوف يقود إلى التفاهم، سيقود إلى الحوار، سيقود إلى العدالة أيضاً.. لأننا، كذلك، نبحث عن العدالة.. وسوف يقود إلى التسامح والتفاهم، علينا أن لا نفقد هذا الحب، حب الرب الرحمن الرحيم من أجلنا.. وأن يكون حبنا هكذا لبقية الناس.. والذي هو يختلف تماماً عن الإعجاب..

فأنا لا أستطيع أن أُعجَب بشخص عنيف معي، ولكنني أستطيع أن أحبه.. أستطيع أن أحب أبعد من كل ذلك.. هذا هو الحب الذي نحن بحاجة إليه الآن. وهذا الحب قد تحدثت عنه كثيراً في كل المقابلات، علينا أن نفهم بعضنا البعض، علينا أن نقترب من بعضنا البعض ولا نتباعد. لأن هناك مجموعات من الأشخاص تحاول أن تبتعد عن الآخرين وأن تباعد بينهم.. إنهم صنيعة الشيطان.. بينما كل محاربي النور يتقاربون ويتفاهمون ويتسامحون.. وهذا ما أدعو إليه.. التفاهم بين الأرواح.

س ـ في ثلاثة من أعمالك، ثلاث نساء وهن: (بيرونيكا)و(بريدا)و(الآنسة بريم). ما هو الحيز الذي تحتله المرأة في حياتك وفي أعمالك؟ ما هذا الجانب؟ ماذا تعني لك المرأة؟.

ج ـ أتحدث كثيراً عن هذا الجانب الأنثوي الذي يفهم الأشياء بشكل آخر، والأمر لا يحتاج إلى توضيح، فنحن ذكوريون جداً في نظرتنا للحياة، رؤيتنا ذكورية، وبلا شك، يوجد في داخلنا جانب أنثوي من التفاهم والتسامح والمحبة. وكلما كتبت كتاباً فإنني أنظر إلى هذا الجانب داخل روحي وإلى المرأة التي نحملها جميعاً نحن الرجال في دواخلنا. إذاً أكتب لكي أطور جانبي الأنثوي والذي هو مهم من أجل فهم أفضل للحياة.

س ـ من أجل أن تكون أكثر تكاملاً؟.

ج ـ من أجل استخدام الجانبين، ومن خلال تمازج هذين الجانبين إيجاد تفاهم أفضل، أحاول إخراج أو تحطيم السور الذي يفصل بينهما ويمنعنا من الرؤية المتكاملة.

س ـ أنت تستخدم الأساطير كثيراً، ومن مصادر كثيرة منها العربية وبقية الثقافات الأخرى، وتوظفها بشكل جيد.. هل تعتقد بأن الأساطير والخرافات يمكنها أن تخدمنا في حياتنا الحديثة هذه؟.

ج ـ بلا شك.. بلا شك، فأنا أعتقد بأننا نعيش في كون رمزي، وكل شيء هو عالم من الرموز، وعندما تحاول صناعة شيء ما فإنك تحاول صناعة رمزٍ. وربما تكمن هنا مشكلة عدم التسامح.. بينما لو أننا بدأنا التحدث عبر لغة الإشارات والرموز فحضرتك ستفهمني وأنا سأفهمك، لأنها أبعد من ثقافتي وثقافتك.. إذاً عندما نتحدث عن فكرة ما مثلاً؛ فإننا من أجل إيجاد لغة مشتركة علينا أن نتحدث بالرمز، ولو أنك نظرت اليوم إلى الكتب التي تُكتَب هنا وهناك، ولنأخذ مثلاً؛ الأساطير الإغريقية فهي ما تزال قائمة كما هي، ومازال حضور أبطالها الكلاسيكيين بارزاً، وهكذا فإن كل الأشياء مترابطة عبر حكاية بسيطة جداً، لكن التأويلات يمكنها أن تكون متنوعة وعلى عدة مستويات، وهذا ما يمكن رؤيته أيضاً في (حكايات آداس) التي فيها هيكلية الحياة، ولكن الناس تقول: لا.. لا هذه حكايات قديمة للأطفال.. ولكنها حقيقة، ولو نظرت إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) وإن كانت طبعاً كلها تعتمد في لحظة ما على الوفاء لخصوصيتها، ولكنك ستجد، إذا ما نظرت من خلال الحكاية التي تتيح إمكانية الكثير من التأويلات، سوف تستطيع أن تفهم بشكل أفضل روحك الخاصة، لأنك لا تتحدث حينها مع جانبك المنطقي أي سوف تفعل كذا وكذا، وإنما ستفهم بشكل أفضل انفعالاتك وعواطفك من خلال هذه الأساطير والرموز.

س ـ رواية (الشيطان والآنسة بريم) تتحدث عن الصراع بين الخير والشر وهذا الموضوع أو الصراع ظل موجوداً على مدى التاريخ البشري منذ البداية وحتى اليوم.. وكرمز في هذه الرواية، يدور الصراع في قرية صغيرة..أتعتقد حضرتك بأن هذا الصراع سيكون أبدياً ودائماً بين الخير والشر أم أن هذه المشكلة سوف يمكن حلها في يوم من الأيام؟

ج ـ يا رجل.. لا أدري.. حقاً لا أدري، ولكن أعتقد بأنه نعم سيستمر، فغالباً ما يتم استغلال الخير والشر.. وفي هذه اللحظة نرى بعض القنوات التلفزيونية تستغل ذلك وتحاول توصيف ما هو الخير وما هو الشر وفق مصالح هذا البلد أو ذاك.. أليس كذلك؟. في هذه اللحظة المعقدة جداً، فيقولون: أولئك هم الأعداء كلهم هناك، ونحن المنتصرون وكذا

وكذا.. وهذا أمر سيئ.. أليس كذلك؟ ولكن بما أنه هناك استغلال لاسم الخير والناس تنظر إلى الشاشة وتصدِق.. علماً بأنه مرشد يقودهم بالمفهوم السيئ. ولهذا كتبت (الشيطان والآنسة بريم) وهو كتاب حول رجل يعاني من حادث اعتداء إرهابي وبدلاً من أن يحاول فهم الحالة ويطالب بالعدالة، يسعى للانتقام ويريد قتل المزيد من الأبرياء، وعليه فأنا أعتقد، بما يتعلق بهذا الشأن، فإن رواية (الشيطان والآنسة بريم) هي رمزية جداً، لأن الانتقام سيؤدي إلى مزيد من الدم، مزيد من الدم، ومزيد من الدم ولن نصل إلى أي حل. إن تلك الشخصية أيضاً تحاول استغلال مفاهيم الخير والشر في تلك القرية، والتي هي ترمز للعالم ككل الذي نراه الآن. إذاً فلا تصدق دائماً الخير الذي يصفونه لك ولا الشر الذي يشيرون لك إليه. وعليه فإننا نحتاج دائماً أن نأخذ بعين الاعتبار وبوضوح تام مسائل: العِرق، والثقافة المختلفة، وأهمية الاحترام والعدالة الحقة، ولكن لا نفكر بالانتقام.

س- الحس الديني يسم كل أعمالك، فما هو الدين بالنسبة لك، وهل الذي يهمك من الدين هو الدين التطبيقي، أم فقط تتخذه دليلاً ورموزاً تعين على السير في طريق؟.

ج- الدين بالنسبة لي هو تجربة جماعية مشتركة للإيمان، وكل ثقافة قد اختارت دينها، وعلينا أن نحترمها. وليس علينا أن نفرض رباً ما على الآخرين. فعندما أهديتني حضرتك ما أهديتني فأنا أحترم هذه الهدية وأحترم ثقافتك، وسوف أهديك شيئاً مشابهاً مما لدينا في الكاثوليكية.. إذاً فإن الدين هو العبادة الجماعية، علماً بأن البحث والالتقاء بالرب هو مسألة فردية جداً. إنه نشاط وفعل بالاعتراف بنور الرب. إذاً لا يمكننا أن نلقي كل المسؤولية على عاتق الدين، فالدين هو العبادة الجماعية ولكن مسؤوليتي كفرد أن أعرف بأن هذا نعم وهذا لا. وأنا أتصادم أحياناً كثيرة مع الكنيسة الكاثوليكية، لأنني لا أتفق معها في أشياء كثيرة، وبالطبع لن أناقش ذلك أمام الجمهور لأنها عائلتي وما إلى ذلك، وهي مسألة أناقشها على انفراد معها وهكذا.. كي لا أقول بعد ذلك أن هذا هو ذنب القس أو البابا أو الراهب.. وإنما هو ذنبي أنا.. لأنني أعرف.. وأيضاً في أحيان كثيرة تحاول الكنيسة الكاثوليكية أن تستغل موضوع الخير والشر.

س- في أعمالك، مثل: (محارب النور) و(الجبل الخامس) و(الحاج..) دائماً تتحدث عن الكفاح.. وأنك محارب تدعو إلى ما تسميه بـ(الجهاد الحَسِن). لماذا تراودك دائماً فكرة الصراع والكفاح؟..كيف تفهم العنف والحرب التي تشنها؟ ودائماً هناك السيوف وما إلى ذلك، بينما المسيحية تدعو إلى المحبة والتسامح وليس الحرب؟.

ج- لا تصدق ذلك.. لا تصدق.. لا تصدق.. لأنكم أنتم قد عانيتم من الحروب الصليبية.. إذاً فنحن جميعاً لدينا الصعوبات نفسها، نحن وأنتم، ففي أحيان كثيرة يتم نسيان كلمات العظماء أمثال محمد والمسيح.. ولكن بالنسبة لي فعندما أتحدث عن المواجهة فإنني أتحدث عن المواجهة في كل العالم من وجهها الإيجابي، فالطبيعة دائماً تتواجه إيجابياً مع نفسها. كنا نتحدث قبل لحظات عن أهمية ألا يبقى المرء واقفاً يتفرج، إذاً فإن ما أحاول قوله هو أن البذرة عندما تريد أن تنبت عليها أن تتواجه مع الأرض وعليها أن تموت من أجل الولادة.. أليس كذلك؟ وشخص ما عندما يذهب للسير في طريق حج سانتياغو عليه أن يتواجه مع طاقته الخاصة.. إذاً فالفكرة.. مثلاً؛ أن الشمس الآن تضيء وهي تضيء لأنها تتفجر، ولو لم تكن تتفجر لما أضاءت، إذاً فنحن دائماً لدينا الفكرة الخاطئة إلى حد ما عن الطبيعة بأنها كشيء يمثل قاعدة، وهي ليست كذلك، لأن ذلك لا علاقة له بالحرب أبداً. إن المواجهة هي نمط إنساني؛ حضرتك تسألني وأنا أجيبك، ونحن في هذه اللحظة نقوم بمعركة طيبة، مواجهة إيجابية جداً، مع أنني لم أكن على علم بسؤالك هذا، وهذه ليست حرب وإنما محاورة، إنها مواجهة بين الأفكار، والناس، يبدو

لي، غالباً ما يتحاشون هذه الفكرة ولا يريدون النقاش أو الجدل ويبتعدون.. لا يريدون أن يتواجهوا مع أنفسهم.. إذاً فهذا هو (محارب النور) الشخص الذي أمامه كل الصعوبات ولكنه يواصل مواجهته لها.

س ـ هناك ملاحظة تتعلق براوية (حاج كومبوستيلا) حيث يكتشف الراوي، أو الشخصية الرئيسية، سر سيفه، لكنه لا يستخدمه.. لماذا؟.

ج ـ لأنه غبي.. وهذه هي حالتي أنا.. ففي مرات كثيرة يعرف المرء ما يريد فعله ولكنه لا يفعله كي لا يخيب الآخرين، وينسى بأن الذي يمتلئ قلبه بالحب فسوف ينبت حباً دائماً، والذي في قلبه مرارة سينبت مرارة.. وأنا على مدى أعوام طويلة كنت أخفي قراري بأن أصبح كاتباً مع أن لدي سيفي ولدي كل شيء.. ولكنني كنت أكبته حتى أتت اللحظة التي استللته فيها وقلت: حسناً، سوف أكافح من أجل تحقيق حلمي.

س ـ الخوف بشكل عام، والخوف من الموت بشكل خاص هي مواضيع أساسية في أعمالك، مثال ذلك في رواية (الجبل الخامس) ذلك الخوف الذي يشعر به النبي إيليا، الخوف من الموت، وعلى الرغم من ذلك فهو ينجح في تجاوزه، حيث إن هذا الخوف يمنحه الشجاعة.. فكيف يجتمعان معاً الخوف والشجاعة؟.

ج ـ يا رجل.. أنا أقول في أحد كتبي، لا أذكر أيهما، إن الشجاعة هي الخوف الذي يُصلي.. تفهمني؟.. أنا لا أعتقد بعدم وجود الخوف، ولدي مخاوف ولكنها لا تحبطني.. الخوف طبيعي فنحن كائنات بشرية، والشخص الذي ليس لديه خوف فهو أيضاً ليس لديه شجاعة، لأنه لا يتواجه مع نفسه.. فهو هناك يقوم بأعمال تافهة أو حتى قد يصنع شيئاً جميلاً ولكن بما أنه ليس لديه خوف فأين شجاعته، إذاً فإن الشجاعة هي قدرة الشخص على مواجهة من يأمره بالتوقف، فيقول: لا.. سوف أواصل طريقي على الرغم من أوامر حضرتك.. إذاً فأنا لدي مخاوف لكنني أواصل مسيرتي إلى الأمام.

س ـ هل لديك خوف من الموت؟.

ج ـ لا.. من الموت لا.. ليس لدي هذا الخوف، أولاً لأن ذلك حماقة، فأنا سأموت حتماً وعليه فلماذا أقضي حياتي خائفاً من شيء سيحدث حتماً؟ فالحياة هي شيء قاتل.. سوف تقتلني في النهاية، ومهما عشت فسوف أموت.. إذاً فالموت هنا يجلس إلى جانبي، ينظر إلي وأنظر إليه.. وأسأله..

س ـ تسأله: متى نلتقي؟.

ج ـ لا.. أقول له لا تلمسني اليوم، فيجيبني: لا أستطيع أن أقول لك فيما إذا كنت سألمسك اليوم أم لا، ولكن اعمل ما عليك أن تعمله اليوم.. فأقول له: سأفعل ذلك بلا خوف أو بخوف ولكنني سأفعله. إذاً أراهن على الشيئين، لأن أكبر مُعلم للإنسان هو موته الخاص.. أليس كذلك؟ إذاً أنظرُ إليه وينظر إليّ وسوف يلمسني ذات يوم.. إنه طيب، إنه جميل لأنه وسيلة اتصالي بالحياة الأخرى.

س ـ ولا تستطيع قتله.

ج ـ ولا أستطيع قتله.. أنا لا أستطيع قتله بينما هو يستطيع قتلي. إذاً فهو الذي يمنحني الشعور بالحاضر وبالأشياء التي عليّ أن أنجزها حتى لو كنت خائفاً.

س ـ لقد صرحت مرات كثيرة بأن مثالك الأدبي هو خورخه لويس بورخس، فإلى أي حد له قد أثر على أعمالك وعلى حياتك؟.

ج ـ أنا عليّ ثلاثة تأثيرات كبيرة هي، بورخس الذي أعانني على تنظيم مزج الخيالي والواقعي، وهنري ميلر، وهو كاتب أمريكي كبير، ولا يعتبره البعض جيداً، ولكنه بالنسبة لي، أعتبره، الأفضل في القرن الماضي. ووليم بليك وهو كاتب صاحب رؤية، وقد عاش حياته بعمق، ولم يعشها كيفما اتفق.. هؤلاء الثلاثة قد أثروا فيّ كثيراً.. ولكن الكاتب أيضاً هو خلاصة كل الكتب التي قرأها، وقد مر بحياتي كثير من الناس المهمين أمثال؛ كاستانيدا، وهرمان هسه وكتاب آخرون.

س ـ في رواية (الخيميائي) نجد أن الشخصية الرئيسية (سانتياغو) وهو محور الرواية، حيث يرد لديه حلم يشبه كثيراً ما ورد في حكاية من (ألف ليلة

وليلة) عن التاجر المصري الذي يحلم بالسفر إلى بغداد من أجل الثروة..إلخ. كيف ترى هذا الإرث من الثقافة العربية بشكل عام؟.

ج ـ حسناً.. هذا صحيح؛ إن (الخيميائي) مأخوذٌ عن هذه الحكاية في (ألف ليلة وليلة).. وبعد ذلك توجد شخصيات أخرى منها شخصية يهودية، وشخصية إيرانية، وشخصية يابانية ولا أتذكر فيما إذا كانت هناك شخصية أوربية.. ولكن أعتقد بأن الرؤية الأولى هي رؤية مأخوذة من (ألف ليلة وليلة). إن الموروث العربي حاضرٌ في كل شيء.. كل شيء؛ الرياضيات، الصناعة.. في البرازيل مثلاً نقول بالبرتغالية (سُكّر) وهي كلمة عربية..

س ـ وأنت أيضاً لديك كتاب عنوانه (مكتوب) وهي كلمة تعني (رسالة) أو (نص) بالعربية..

ج ـ بالفعل، تماماً أنا لدي كتاب اسمه (مكتوب).. إذاً فلدينا هذه الثقافة العربية التي لها تأثيرها الكبير على كل العالم، وقد كان لها طورٌ منحت فيه النور الكثير، وبعد ذلك طبعاً بدأت الثقافات الأخرى، ولكن قد كان لهذه الطاقة الثقافية المقتدرة تأثيرها الهائل حتى اليوم، ابتداءً بالأدوية وحتى الكيمياء.. إذاً من هنا تأتي سعادتي في أن أُترجَم إلى العربية..

س ـ لقد امتدت الهجرة العربية إلى البرازيل قروناً، ومنها ما نجد عنه في بعض أعمال جورج آمادو، والآن هناك أجيال جديدة صارت تشعر بأنها برازيلية.. كيف ينظر كويلو لهؤلاء الناس، وما هي علاقته بهم أو مدى تأثيرهم في الثقافة البرازيلية؟.

ج ـ حسناً.. أنا لا أستطيع أن أضرب الكثير من الأمثلة ولكنني سأحدثك عن أحدها وهو بمثابة مفتاح لي.. فعندما كنت صغيراً، كان هناك كاتب في البرازيل اسمه (مالماتان) يعتقد الكثيرون بأنه عربي، ثم اكتشفت لاحقاً بأنه برازيلي ولم يكن عربياً كما يعتقد الكثير من الناس، لأنه كان غارقاً جداً في الثقافة العربية، وكان يكتب حكايات حول الخليفة والوزير وغير ذلك.. وكنت أقرأه فيدهشني كل ذلك.. إذاً منذ أن كنت طفلاً صغيراً فإن تأثيرات حكايات الثقافة العربية كانت حاضرة إلى الحد الذي تمكن فيه كاتب برازيلي من التوحد فيها، وهو يُعد اليوم من الكلاسيك البرازيلي الذي أثر كثيراً، وطبعاً فبالنسبة لمسألة الهجرة العربية لدينا ومنها من هم اليوم برازيليون.. ماذا أقول لك.. إنهم جزء شريك في الثقافة البرازيلية والتي هي مزيج جهات كثيرة من أفريقيا ومن البلدان العربية ومن أوربا وغيرها.. وشيء من كل شيء.

س ـ حضرتك قد سافرت كثيراً في أنحاء العالم ومنها الشرق، زرت مصر ولبنان وإيران.. فما هي البلدان الأخرى التي زرتها وكيف وجدتها؟.

ج ـ في العام القادم ستتاح لي أول فرصة كي أقوم بجولة واسعة في الشرق الأوسط، وهذه بالنسبة لي مبعث سرور، فمع أنني قد سافرت في أنحاء العالم إلا أنني لم أتعرف على أجزاء كثيرة.. عرفت المغرب ومصر ولبنان وبلدان أخرى قليلة هناك.. ولكن الآن لدي الإمكانية، ويسعدني أن يكون ذلك ممكناً.. وهو ممكن لأننا الآن نعد لطبعات جادة بترجمات جيدة ومنظمة، وهذا ما يجعل الجولة ممكنة.. وبما أن روحي قد سافرت قبل جسدي ووصلت إلى هناك من خلال كتبي.. الآن سوف أنال مسرة أن ألتقي بكم وأنظر إلى عيونكم لأرى كيف أننا أخوة وأن بيننا أشياء كثيرة مشتركة.

س ـ ساراماغو يقول عن هذا القرن، بأنه سيكون قرن نهاية حضارة. وكارلوس فوينتس يرى بأنه سيكون قرن المهاجرين. ثم مسألة العولمة.. كيف تنظر إلى ذلك؟.

ج ـ إن هذا الموضوع معقد جداً.. لأن الناس لا تفهم جيداً ما هي العولمة وتبدأ بقول أي شيء.. ولكنني أرى، قبل كل شيء، يجب احترام الثقافات، أما الاقتصاد وما إلى ذلك فليس من اختصاصي، ولكن نعم أرى بأنها شيءٌ يؤثر على كل شيء، ولكن أكبر مظهر إيجابي للعولمة هو مثلاً؛ إنني أستطيع أن أتصل بالثقافة العربية مباشرة، أذهب إلى الإنترنيت.. كذا..

بيج.. فأستطيع أن أقرأ القرآن وأستطيع أن أقرأ التعليقات حول القرآن وأستطيع أن أقرأ عما يحدث في الإمارات وغيرها.. أما الشيء السلبي فهو بدلاً من أن تعمل هذه الأشياء لصالح ذلك يحاول البعض استخدامها لعمل العكس، وبدء محاولة فرض ثقافة هي ليست ثقافتي أو طريقة تفكير هي ليست طريقتي.. إذاً فهذا يعتمد كثيراً على الأشخاص، ولكن بما أنني أؤمن بالكائن الإنساني قبل كل شيء فأعتقد بأننا سوف نعرف كيف نستثمر هذه الإمكانية من أجل تقوية المظاهر الثقافية.. انظر حضرتك، اليوم نحن في سانتياغو كومبوستيلا ولنتخيل بأنني أرمني فأذهب إلى مقهى هنا قريب وألتقي بكل الأرمنيين وأتحدث معهم عن أرمينيا وأقرأ صحيفة أرمنية.. فإذا بذلك يمنح وعياً أكبر، فبدلاً من أنني قد كنت مهاجراً ضائعاً ها أنا أجد سبيلاً للتواصل مع هذا النسيج غير المرئي.. إن عالم الهيبيين فيه الكثير من ذلك.. كنا نسافر ونتبادل الثقافات ولكن..

س ـ لم تكن هناك وطنيات..

ج ـ لم تكن هناك وطنيات ولكن كان هناك احترام للهوية الخاصة لكل واحد منا.. إذاً فإن المظهر الإيجابي جداً للعولمة سيكون في إمكانية التواصل، أما السلبي جداً فسيكون في محاولة فرض ثقافة هي غريبة تماماً بالنسبة للآخر.

س ـ ما هو موقفك السياسي والأخلاقي أمام هذه التحديات التي يواجهها العالم الثالث الآن؟.

ج ـ يا رجل.. إن هذه حالة من المستحيل أن تنجح.. تفهمني؟ أي هذه المواجهة بين الفقراء والأغنياء، بين البؤساء وبين مجموعة تمتلك كل السلطة على الأرض.. إن هؤلاء الأغنياء يظنون بأنهم يستطيعون السيطرة على كل شيء.. بينما هم لن يسيطروا على أي شيء.. فإذا أغلقوا الحدود هنا ندخل من هنا.. يغلقون من هنا ندخل من هنا.. أو ندخل من تحت الماء.. إذاً فأنتم يا هؤلاء يا من بعتم إلينا البؤس.. الآن ستدفعون الثمن.. إذاً فهو مزيج من ردود الفعل، سواء رد الفعل الصامت أو رد الفعل المرئي.. وهناك الكثير من الناس في البلدان المتقدمة يدركون ذلك جيداً.. قبل قليل كنا نتحدث عن مهاجرين في سفينة نرويجية موقوفة لأن أستراليا لا تريدهم أن يدخلوا.. وقد وقف أناس كثر في العالم ضد ذلك.. أي يقولون: لا تفعلوا ذلك لأنكم قد سبق وأن بعتم وآن لكم الآن أن تستقبلوا.. إذاً فأنا أعتقد بأن هناك مظاهر ردود فعل طبيعية. وفي بعض الأحيان ستكون لهذه المواجهة نتائجها الإيجابية.. ليس ذلك لأنني متفائل، ولكن أعتقد بأنه لا يمكن السيطرة على ذلك.. وأن الظالمين سينهزمون.

س ـ لديك الملايين من القراء ومنهم قراء معينون، فمثلاً، قد رأيت في إحدى الصور الرئيس الأمريكي السابق كلينتون وهو يحمل (الخيميائي) وفي حوارات أخرى معك تحدثت عن علاقات لك مع يلتسين أو رؤساء آخرين.. قُراء ممن لديهم مناصب سياسية عالية.. كيف تشعر تجاه هذا النوع من قرائك؟.

ج ـ إن القراء.. هم القراء.. وأنا أعتقد بأن أكثر شيء يحركني هو أن أكون في الشارع ويقترب مني شخص يقول لي شيئاً ما.. لأن الكتابة هي عمل يتم في العزلة.. يكتب الكاتب وينشر ولكنه لا يعرف إلى أين ستصل كتبه.. فالقارئ لا يدرك كم من الخير سيسديه لي في هذا.. وأنا مثل أي كاتب آخر، حين يأتيني القارئ مرتبكاً أو متردداً بخشية من الاقتراب ثم يصل وينظر إلى عينيّ ويقول: باولو كويلو لقد أعجبني كتابك.. فأنا أقول له شكراً.. قل ما تريد.. لأن ذلك مهم جداً بالنسبة لي، وأعتقد بما أننا نعيش في عالم يحتاج إلى المزيد من التواصل.. فلنهتم بالناس الذين يريدون الاقتراب ويثمنون التقارب من أجل أن نتواصل.. فهذه بالنسبة للكاتب أو الرسام أو الصحفي وغيرهم.. تعتبر لحظة خاصة جداً.. وأنا عندما أرى القراء أشعر بسرور غامر سواء أكانوا قراء معروفين أو غير معروفين.. فهم بالنسبة لي أناس يفهمون روحي.. أناس ينظرون إلى عينيّ ليقولوا لي بأنك لست وحيداً.. وهذا هو ما يهمني.

س ـ فيما يتعلق بالثقافة العربية الحالية، الأدب المعاصر.. هل قرأت شيئاً منها أو كانت لك علاقة

ببعض الكتاب؟.

ج ـ للأسف.. إن أحد الجوانب السلبية للعولمة هو هذا.. حيث لا توجد ترجمات كافية لكتاب آخرين سواء أكانوا عرباً أو إيرانيين أو برازيليين أو يوغسلافيين.. فهناك تقريباً ما يشبه التوجه نحو ثقافة مصطنعة تماماً، مارة عبر إمبريالية ثقافية وهي في هذه الحالة تحديداً صناعة أمريكية. ولهذا ففي أغلب الأحيان لا تتوفر لدينا إمكانيات كبيرة للاطلاع.. قبل قليل كنت أتحدث مع صديق تركي حول جورج آمادو الذي كتب كتاباً حول اكتشاف الأمريكتين من قبل الأتراك، وكنت أعتقد بأن كتاباً كهذا يهم تركيا ولكن صديقي قال لي بأنه لا يعرف هذا الكتاب.. إذاً لا توجد ترجمات كافية.. هناك إمبريالية من نوع جداً هوليودي في العالم.. وهي لا تعجبني كثيراً.. ولهذا عندما تسألني حضرتك عن ذلك أقول؛ لسوء الحظ لم أقرأ ذلك.. لأنه لا توجد ترجمة.. طبعاً هناك ترجمات جائزة نوبل، هناك أمين معلوف، هناك بن جلون.. ولكن هذا لا يمثل كل الثقافة العربية.. ولكن ، آمل أن يتغير ذلك.. وأنا في هذا الجانب نموذجٌ إيجابيٌ.. لأن ما يستطيع أن يصل إليه برازيلي فإن كل العالم يستطيع الوصول إليه.. إن المسألة صعبة لأني أكتب بالبرتغالية التي يتحدث بها البرازيل والبرتغال فقط.. أما حضراتكم فلا أدري كم؟ ٢٤ بلداً؟ والإسبانية ٢٩ بلداً.. أليس كذلك؟.. إذاً فبما أننا قد تمكنا من تجاوز هذه الصعوبات فأنتم أيضاً تستطيعون تجاوزها.. آمل أن أكون في هذا المضمار نموذجاً.

س ـ كيف يفسر كويلو نجاحه هذا، بحيث يقرأ الملايين كتبه وخاصة الشباب؟ وما هي الرسالة التي تريد إيصالها إلى هؤلاء الناس؟.

ج ـ حسناً.. لا توجد رسالة. فأنا اعتقد بأن رسالة كل فرد هي قراره الخاص. لأن كل كتاب هو وسيط، فعندما أنظر إلى قدواتي الأدبية، وأقول: بورخس، هنري ميلر، وليم بليك، كاستانيدا، سيكن فورد أو ألف ليلة وليلة.. هؤلاء قد جعلوني أكتشف في داخلي نوعاً من القوة لم أكن أعرف بأنني أمتلكها، منذ أن قرأتهم استطعت تحديدها عبر هؤلاء الكتاب، وشعرت بأنني أقل عزلة.. ومن هنا أدركت قيمة ألا تكون وحيداً. فأخذت أقرر: بما أنني لست وحيداً فلماذا لا أفعل كذا؟ لماذا لا أتخذ كذا قرار؟ لماذا لا أسير في هذا الطريق؟ لماذا هذا الكاتب قد استطاع ذلك؟.. لأن كل كتاب هو تفكير يطير ويسافر.. تفكيري سيكون في صفحات ويصل إلى أي مكان ولن يذهب سُدىً.. وهكذا ستفهم الناس روحي وأفهم أنا روح الناس.. وإن كنت لا أغيّر شيئاً.. فعلى الأقل أن الناس ستشعر بأن عزلتها أقل.. مثلما سبق وأن شعرت أنا بذلك.. وانطلاقاً من هنا ستتم التجربة.. وقبل لحظات كنا نتحدث في هذا اللقاء بأن التجربة هي كل شيء.. وأن التجربة هي التي تقود إلى الأمام.. فلا تكتفي بالقول؛ ما أجمل هذا الطريق.. وإنما عليك أن تسير فيه. وترى الجمال والقسوة، وتمر بلحظات صعبة ولحظات رائعة واللقاءات والتوديعات.. إذاً فأنا أعتقد بأن الرسالة هي واحدة.. وربما منها الرسالة في كتبي.. ولكن الرسالة الكبيرة في الحياة والتي لها قيمة هي: أنه ليس هناك ما هو أفضل من أن تكون شجاعاً.

س ـ أكتفي بهذا القدر من الأسئلة.. وبقي ما إذا أردت حضرتك أن توجه بعض الكلمات إلى قرائك العرب؟.

ج ـ حسناً.. إن الشيء الوحيد الذي أستطيع قوله باللغة العربية هو (السلام عليكم).. أريد أن أشكر كل هذا الدعم.. دعم ناشري (دار المطبوعات في لبنان) الذي أتاح لي أن أحظى بترجمات جيدة وقانونية. ولدي رغبة كبيرة في أن أتمكن من زيارتكم في أوائل العام القادم، حيث سأستطيع أن أتعلم الكثير منكم.. شكراً على كل شيء.. شكراً على هذه المقابلة.. ولنكن نحن جميعاً شجعاناً ومتسامحين.. وأن نكون على وعي بأننا جميعاً إخوة بغض النظر عن الصعوبات والاختلافات والثقافات.. فنحن جميعاً إخوة.. ونحتاج إلى أن نحترم خصوصيات الجميع.■



ثقافات تلتقي

أدونيس*

«يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يُردّ.
إنه الريح لا ترجع القهقرى، والماء لا يعود إلى منبعه. يخلق نوعه بدءاً من نفسه
- لا أسلاف له وفي خطواته جذوره.
يمشي في الهاوية وله قامة الريح».

ذاك هو «**فارس الكلمات الغريبة**» يقبل «**أعزل كالغابة**» أو عارياً كالعاصفة..

سيرة الشاعر سيرة العاصفة.. لا تهدأ إلا لتثور.. تهدأ في مكان لتثور في مكان آخر.. تهدأ تحت سماء لتجد لنفسها فضاءً آخر تحت سماءٍ أخرى.

مرحباً بأدونيس وهو يعبر فضاء البحرين راسماً في خطواته جذوره، و في غده هويته.

باسم هيئة تحرير «ثقافات» أرحب بالشاعر الكبير أدونيس وقد ضمّنا سوية هذا البيت الدافئ الذي اعتاد أن يحتضن الثقافة والمثقفين؛ بيت الصديق عبدالكريم حسن.

ولست أنتظر من العاصفة إلا أن تُفرغ حمولتها مهما كانت غريبة الكلمات.

---

* التقت «ثقافات» شاعرها الكبير أدونيس في الثلاثين من شهر ديسمبر كانون الأول ٢٠٠٣ .

أدونيس:

شكراً للصديق علوي الهاشمي، وللأصدقاء أعضاء هيئة تحرير «ثقافات».

سميرة بن عمّو:

● ما السؤال الذي كنت ستسأله لنفسك لو كنت أنت السائل؟

أدونيس:

أجمل ما في سؤالكِ هو أن يظل سؤالاً، لأنه بالفعل سؤال الأسئلة. وأعترف أنه ليس لدي جواب – الآن – على الأقل.❖

علوي الهاشمي:

إذاً يظل أدونيس سؤالاً مفتوحاً على جميع الجهات.

عبدالقادر فيدوح:

عطفاً على كلمة الدكتور علوي الهاشمي وبخاصة منها ما يتعلق بالترحيب.

قبل عرض أسئلتي هناك ملحوظتان:

الأولى هي أن كل ما أعرضه عليكم من أسئلة يتعلق بكم بوصفكم مبدعا، مفكرا، ولا علاقة له بشخصكم.

والملحوظة الثانية: لدي ثلاثة أصناف من الأسئلة؛ الصنف الأول يخصني أنا، والصنفان الآخران متعلقان بأسئلة سوف أعرضها عليكم وردت إليّ عبر البريد الإلكتروني من محبيك في الجزائر.

● أما ما يخصني، فسؤالي هو أنك لا تحيّي جمهورك، فهل هو تحوّل منكم من باب تغييره بمتلقٍّ آخر ؟ أم هو ممارسة الذوق في تجديد دم اللغة؟ هذا أمرٌ. والأمر الثاني هو أنك مصدوم على الدوام بنتاج المتلقي الأول؛ أي جمهورك، بمن فيهم النقاد، فهل تعتقد أن ذلك خطأ في المنهج، أم أنه خطأ في كيفية التلقي اعتبارا منكم أن الدراسات ما تزال مأخوذة بالمعنى، وبالبحث عن مقاصد الشاعر في النص؟

أدونيس:

قلت دائما إنني في علاقتي مع الآخر لا أنظر إليه بوصفه جمهوراً أتحاور معه. لمفهوم الجمهور كما هو شائع أشكال من الوعي مختلفة ومتعددة. والإدعاء بأن هذه الأشكال تتوحد في شكل واحد ادعاء خاطئ. ويستحيل على الشاعر الحقيقي أن يخاطب أوينفذ إلى داخل جمهور من هذا النوع. يدخل الشاعر إلى الجمهور أوإلى نفسه وإلى عقله على المستوى السطحي حينما تكون هناك قضية مشتركة ويخاطب الجمهور عبر هذه القضية العامة المشتركة. فعندئذ لا يخاطبهم شعرياً بقدر ما يخاطبهم سياسياً، أواجتماعياً، أوثقافياً، أوشيئاً من هذا القبيل. الخطاب الشعري، أوالحوار الشعري هو حوار بين ذات وذات أخرى. وهو حوار قائم على جملة من المركبات الدقيقة: الذوقية والنفسية والثقافية والفنية، وهذا يلزمه جو حميم جداً حتى تشتعل شرارة اللقاء بين الشاعر ومن يتلقى الشعر. أحيانا الجمهور بالمعنى الكمي، أحاول أن أستفيد منه لا أن أفيده لأنني أعرف أنني لن أفيده أبداً، إنما أحاول أن أدرسه وأنظر إليه عبر ردود فعله أواستجابته أوعبر حركات وجهه لكي أدرس المشهد أمامي. الجمهور بالنسبة إلي مشهد أكثر مما هو طرفٌ في حوار. طبعا يمكن أن يكون في هذا تعميم، إذ من حيث المبدأ يمكن أن يكون هناك جمهور نوعي، إنما سيكون قليل العدد، ومتى تجاوز عدد الجمهور حداً معيناً لا يعود اللقاء لقاءً شعرياً. حتى في جلساتنا اليومية العادية فإن اللقاء إذا كان بين شخصين يأخذ مستوى يميزه عن مستوى اللقاء بين أربعة أشخاص. فكلما زاد العدد تغير مستوى الجلسة. هذا بالخبرة اليومية العادية.

علوي الهاشمي:

● أنت تتحدث عن جمهور القراءة، فماذا عن جمهور اللحظة الشعرية أيضا ؟

أدونيس:

القارئ موضوع آخر غير المستمع.

علوي الهاشمي:

● هل من جمهور أثناء الكتابة أم لا؟

أدونيس:

هناك قارئ هو بمثابة خلاق أخر، قارئ له عالمه الخاص، وليس هناك قارئان يتساويان في مستوى

❖ اختمر السؤال في رأس أدونيس، فيما يبدو، حتى تفجر في شكل افتتاحية خص بها هذا العدد من المجلة. راجع الافتتاحية بقلم أدونيس.

التلقي. كل قارئ يتلقى الشعر وفقاً لتربيته.. وفقا لثقافته.. وفقا لفهمه للشعر. ولذا فكل قارئ يختلف عن الآخر، وتبقى كلمة جمهور كلمة غامضة وعامة. وإذا جمعت واحدا إلى واحد يمكن أن يكون جمهورا ولكنه جمهور ليس بين عناصره عامل مشترك على الإطلاق. وهذا يؤكد أنه بقدر ما تكون القصيدة مفهومة جماهيرياً تكون نوعيتها متدنية؛ لماذا؟ لأن العلاقة الفنية الشعرية علاقة ذات بذات وليست علاقة كم عددي بفرد، ويؤكد من جهة ثانية أن النص الشعري العظيم نص لا يُستنفد بمعنى أنك تقرأه باستمرار فتجد كل مرة شيئا مختلفا حتى على مستوى الوعي الفردي، ويجد الآخر الذي يقرأه أيضا شيئا مختلفا. ولذا فبقدر ما يكون النص غابةً أو أفقاً من الدلالات، فإنه لا يستنفد ويكون ذلك دليلا على أهمية هذا النص. ولذلك نقرأ اليوم جلجامش قراءات متعددة. كل شخص يستطيع أن يقرأه بطريقة خاصة. فالالتباس القائم في النص هو من الغنى بحيث إنه يتيح تأويلات كثيرة. وإذاً فإن قدرة النص على الاستجابة المتواصلة لمتطلبات القراء المختلفين هي ما يزيد من أهميته.

علوي الهاشمي:

● الغريب أن هذا الوعي الذي تُشحن به شخصية أدونيس هو وعي مبكر جدا حتى في بواكير شعره، وإن المرء ليتذكر عبر قراءته أن أدونيس عندما كان ينشر أولى قصائده في جريدة القيثارة في نهاية الأربعينيات في اللاذقية فإن أول بدء هذه القصائد كان تكثيفاً عالياً جداً للدلالة إلى حد الغموض، فكيف تفسر هذا الوعي الفني المبكر حتى منذ بواكير الشاعر التي تعودنا أن تكون غنائية غير مكتظة بهذا الوعي المكثف على المستوى النقدي، وأنت اليوم تطرحه بعد هذه السنوات الطويلة على مدى أكثر من خمسين سنة وكأنك تتحدث عن هذه القصائد أوالبواكير. كيف يكون ذلك؟

أدونيس:

يمكن أن أجيب إجابة دقيقة على هذه المسألة. فأنا عشت في وسط ثقافي متعمق في النصوص الدينية ذات الطابع السري أو الأسراري من جهة، وهو مرتبط بنظرة للإسلام لا نظرة فقهية وإنما نظرة داخلية تجريبية قائمة على تجربة روحية عميقة وليس على تأويل تشريعي أوفقهي للنص.

ثانياً هناك التجربة الصوفية، فأنا نشأت في مناخ كان الكتاب الصوفي خبزا آخر. قرأت لكتاب متصوفين وأنا في سن الثانية عشرة أوالثالثة عشرة من عمري، فمثلما نشأت واعيا- لا أعرف الطفولة التي يتحدث عنها الناس في الكتب التي عاشوها- إذ منذ ولادتي رأيت نفسي في الحقل أزرع وأحصد، رأيت نفسي رجلا أمارس مهمات الرجال الكبار. وهكذا منذ أن تعرفت على القراءة والكتابة وجدت نفسي في مناخ تأملي مرتبط بعالم ديني تساؤلي؛ لأنه غامض، ومرتبط أيضا بالصوفية، وبالأبعاد النفسية والروحية المرتبطة بهذا المناخ الصوفي. وربما كان هذا ما يفسر أني كتبت منذ البداية شعرا لا فصل فيه بين ما نسميه بالحس وبين ما نسميه بالتعقل؛ أعني الفكر، والحس. فالقلب والعقل وحدة لا تتجزأ، ولا نستطيع في الشعر أن نفصل الحس أوالحساسية عن العقل.

علوي الهاشمي:

● لكن أي الطفولات تلك التي تنتشر بشكل شرس في تجربة أدونيس الشعرية؟ هل هي طفولة البشرية؟ أم طفولة الوعي المبكر؟ أم طفولة ما بعد الوعي؟

أدونيس:

هي طفولات متخيلة، وهي الطفولات الفنية، وأعتقد أن في شعري جانبا من اللعب الطفولي، وجانبا من المخيلة الطفولية أيضا، ولكن الطفولة بمعناها المعيش لم أعرفها. أنا الآن أحاول بعد أن وصلت إلى مرحلة الشيخوخة نسبيا، كثيرا أوقليلا، أحاول أن أخترع طفولتي هذه بتخيلها وبتذكرها، وأن أعيش طفولتي من جديد فيما أعيش الشيخوخة.

علوي الهاشمي:

● هل نستطيع أن نعتبر هذا الحضور المكثف للطفولة الفنية تعويضا لغياب الطفولة الحقيقية؟

أدونيس:

سؤال سوف أسأل عنه نفسي.

علوي الهاشمي:

إذاً هذا سؤال سيظل قائما أمامك.

عبدالقادر فيدوح:

أنا أريد أن أعود معك إلى الجمهور النوعي؛ إلى المتلقي القارئ. أنتم ذكرتم مرة أن هذا القارئ مازال مأخوذا بالمعنى وبالبحث عن مقاصد الشاعر في النص ما رأيكم تحديدا.

أدونيس:

أظن أننا لا نزال في النقد وفي الفكر في المجتمع العربي نعيش في سياق ما مضى؛ في سياق الموروث. وكما كان أسلافنا من القراء يسألون ما معنى هذا البيت؟ ما معنى هذه القصيدة ؟ لا يزال قارئنا اليوم يطرح السؤال نفسه: ما معنى هذه القصيدة ؟ في حين أن متذوق الشعر الحقيقي لا يمكن أن يطرح هذا السؤال على قصيدة، وإنما يقرأ القصيدة ويستخلص هو نفسه المعنى الذي يراه فيها؛ لأن القصيدة في المقام الأخير ليس لها معنى. معنى القصيدة هو في قراءتها. وبقدر ما تتيح تعدد القراءات يكون هناك تعدد في المعاني. ليس هناك معنى مسبق. المعنى المسبق أخذناه من التربية الدينية. كل شيء في التربية الدينية مسبق. الإنسان يولد وينمو ويتقدم وينشأ ويموت داخل غرفة اسمها المعنى؛ في إطار معنى اسمه الجواب النهائي ولذلك يعرف سلفا كيف يصوم وكيف يزكي وكيف يحج.. إلخ، ويعرف أكثر. يعرف ماذا سيحدث له بعد الموت: إذا كان على الصراط المستقيم سيدخل الجنة أو كان على غير الصراط المستقيم فسيدخل النار، ويعرف أيضا ماذا ينتظره في الجنة وماذا ينتظره في النار. ليس لدى المسلم المؤمن أي سؤال كياني حول الوجود أوحول المصير؛ لأن كل هذه الأسئلة إجاباتها مسبقة. بهذه العقلية نحن نسأل دائما ما معنى هذا البيت؟ وما معنى هذه اللوحة؟ مثل هذه الأسئلة ضد الشعر، وضد النقد أيضا، وضد التذوق.

عبدالقادر فيدوح:

● إذا سمحت لي هناك مسألة تتعلق بالجانب الثقافي أوبجانب الكينونة العربية. في تقديركم ما الذي أضعناه وبالمقابل ما الذي حققناه وكيف لنا أن نشعل نار الحب ثانية ؟ ومَنْ مِنَ الدِّفاء من الأجيال في تقديرك يحظى بمستقبل له شأنه ؟

أدونيس:

لا أدعي أن لدي أجوبة. أكره الأجوبة. ولو كان لدي أجوبة فلن تكن هناك مشكلة. المشكلة أنه ليس لدينا أجوبة. وبما أنه ليس لدينا أجوبة فهذا يحتم علينا أن نعرف كيف نطرح الأسئلة؟ ماذا فقدنا؟ تستطيع أن تقول فقدنا كل شيء، وتستطيع أن تقول لم نفقد شيئا. إذا نظرنا إلى العرب على مستوى المؤسسة؛ على مستوى النظام، فكل شيء موجود. الخلافة قائمة، والدين الإسلامي مهيمن، والمساجد تَعْمر الأرض، والناس تصلي، وتحج، وتزكي، كما في الماضي. كل شيء موجود والتعليم قائم، وكل شيء متواصل. ولكن إذا سئلت السؤال نفسه على مستوى الحضور العربي كونيا؛ أعني لو تصورنا أن العالم اليوم اجتمع حول مائدة مستديرة لبحث شئون المستقبل، وان حول هذه المائدة المستديرة العقول الأوربية والصينية واليابانية والأمريكية، فماذا لدى العربي لكي يقدمه على هذه المائدة المستديرة في بناء المستقبل. حينئذ نقول فقدنا كل شيء. إذا أردت أن تحاسب العرب من هذا المنظور فلا تستطيع أن تفهم وضعنا. انظر إلى التناقض الآخر: إذا أخذت العرب الذين قلت إنهم فقدوا كل شيء ترى فيهم على المستوى الفردي مهندسين كباراً وأطباء كباراً وعلماء كباراً من علم الذرة إلى علم الفضاء وفي جميع الميادين، لكن أين يعيش هؤلاء؟ إنهم يعيشون في مؤسسات غربية تتيح لعبقريتهم أن تتفتح، وإذاً فإن الحكم هنا ليس حكما على الأفراد وإنما حكم على المؤسسة وعلى النظام. إن الإنسان ليحار بالفعل. فوضع العرب اليوم، هو أنهم أصحاب طاقات هائلة وموقع استراتيجي. فالبحر المتوسط بحر عربي من الاسكندرونه إلى جبل طارق. والعرب مائتان

وسبعون إلى ثلاثمائة مليون شخص. وأرض العرب مهد البشرية، وفعلا هم مهد البشرية. هذا واقع وليس بياناً. إنه شيء حقيقي.. ثروات هائلة. ومع ذلك نبدو وكأننا لا وجود لنا. كيف نستطيع أن نفسر ذلك؟ أنا أقول لا بد من أن نحاول أن نكون شجعانا وصادقين مع أنفسنا ونرى التاريخ وعبره. فالشعوب تموت والحضارات تنقرض. السومريون ماتوا، والفراعنة ماتوا، واليونان على عظمتهم ماتوا -إبداعيا بالمعنى الحضاري- الخ.. جميع الحضارات الكبرى في التاريخ وجميع شعوبها التي أنتجتها ماتت بالمعنى الإبداعي. وأنا أعتقد أن العرب ماتوا بهذا المعنى. نحن موتى بالمعنى الحضاري الإبداعي إلى درجة أن هناك فاصلا كاملا بين ما نسميه المؤسسة وما نسميه البشر. هل يعقل أن يكون العرب اليوم في بدايات القرن الحادي والعشرين محكومين ببشر لا يعرفون القراءة والكتابة؟ هل يعقل هذا؟ بشر أميون وإذا لم يكونوا أميين فهم أنصاف جهلة. هذه أمور نواجهها. إذاً نقول إذا كنا كعرب عشنا ١٥٠٠ سنة وأنتجنا ما أنتجنا وأعطينا ما أعطينا وكان عطاؤنا عظيماً جدا، ودخلنا في هذا التاريخ البشري وصرنا جزءاً منه، لكن نحن الآن توقفنا، متنا. وإذاً فنحن يجب أن نبحث لكي نعمل شيئا آخر. السؤال المؤرق هو لماذا لا نعترف ؟ العربي لا يعترف. لي صديق أصبح طبيبا نفسيا وفتح عيادة في بيروت لم يقم أحد بزيارته ليعترف له بشيء حصل له على الصعيد النفسي. لا أحد من العرب يعترف بشيء. كل شئ عظيم ولكن المخطئ والمذنب دائما هو الآخر الذي يكون أحياناً أجنبياً وأحياناً عربياً، ودائما يكون الخطأ على الآخر وخصوصا المستعمر. وأحيانا يكون المستعمر بيننا. فالسؤال المؤرق هو هل سنستمر في أطروحاتنا وأفكارنا في السياق الذي نقول إنه انتهى؟ أم نبتكر سياقا آخر؟ لا يزال الفكر العربي، والشعر العربي، والنقد العربي كله يواصل السياق القديم، وينوع عليه ولذلك لا يقدم أي شيء جديدا. أعطني مفكرا عربيا واحدا لديه أطروحة جديدة في الفكر. جردِ الثقافة العربية من الأثر الغربي فيها، مناهج وطرقاً وقضايا فماذا يبقى فيها؟ هذه أمور يجب مواجهتها.. يجب الإعتراف بها. ولكننا لكي نخلق هذا السياق الفكري الجديد فإنه لا بد لنا من تغيير طبيعة النظرة إلى الوضع العربي المفتت حتى مستوى الغبار. لا أعرف ماذا سنعمل بهذا الغبار، ولكن وعي المشكلة جزء من حلها. ونحن لا نريد أن نعيها لأننا لا نريد أن نعترف بها. فكيف المخرج؟ لا أعرف.

عبدالقادر فيدوح:

● بما أننا أحياء أموات أعود بكم إلى مسألة القبْلي «L'a priori» بوصفه إطارا صوريا لكل تجربة ممكنة، هو قواعد تشكل الخطاب؛ أي في تشكله التاريخي عبر تسلسلات زمنية، وقد كنتم أكثر المفكرين العرب عمقا في حفريات هذا القبلي في تصور الواقع المعرفي، كيف أصبحت حفرياتكم أمام هذه التجربة وأمام هذا الزمن الممتد الذي غالبا ما يميل إلى الإنصاف، والحكمة المعرفية ؟

أدونيس:

حين أفكر في هذه المشكلة أجد نفسي في مهب السؤال الأساس القبْلي: وهو أني نشأت في مناخ ديني يعلمني شيئين بالمعنى المعرفي هما ما يلي:

الشيء الأول هو أن محمداً خاتم الأنبياء لا نبي بعده، والثاني أن الرسالة التي أتى بها خاتمة الرسالات. وهذا معناه أمران؛ الأول أنه ليس للإنسان ما يقوله؛ بمعنى أنه ليس له ما يضيفه إلى خاتم الأنبياء. وإذا ما تجرأ أن يقول شيئا فسوف يجد نفسه خارج الملة. هذا أولاً، وفي أحسن الحالات فإنه يستطيع أن يؤول إذا ما قبلنا بالتأويل، أو أن يفسر، ويشرح، ويحول الدين إلى مجموعة من الأوامر والنواهي تقلص الدين كله في الفقه. الأمر الثاني أن الله قال كل شيء من حيث إنه أعطى كلامه الأخير في رسالته الأخيرة لنبيه الأخير. وهذا يعني أن الأفق المعرفي مسدود، فهذا الذي أوحي به، فيه كل شيء.. فيه ما مضى وما هو حاضر وما هو آت.

كيف أخرج من هذا؟ هل أستطيع أن أطرح هذه القضايا؟ بمعنى أن أطرحها وأجيب عنها معرفيا؟

وهل أستطيع أن أبحثها ؟ هل أستطيع أن أطرح سؤالا عن القيمة المعرفية للوحي؛ أي وحي كان، اليوم؟ هل أستطيع أن أطرح سؤالا عن المعنى الإلهي في هذا التمفصل بين السياسي والديني لإدارة البشر؟ هل أستطيع أن أسأل سؤالا أنتولوجيا أيضا عن وضع الإنسان ذكرا أو أنثى في النص المؤسس للثقافة الدينية؟ وإذا كان النص نص ذكورة في جوهره فكيف أنظر إلى الشطر الآخر وهو الأنوثة؟ الأنوثة موضوع بالنسبة إلى الذكر وليست قرينا، هي موضوع للذكر يتأمله ويحلله ويقول فيه ما يقول، وليست قريناً ولا إنساناً سوياً، ولا في مساواة الذكر. إذا حتى في النظرة إلى الإنسان هناك ذكورة وأنوثة. والأنوثة دون الذكورة. إذا لم أستطع أن أطرح مثل هذه الأسئلة لا يمكن أن أنتج فكرة جديدة، وسأظل أنتج فكرا في السياق القديم، وهذا الفكر لن يكون له أي معنى على الإطلاق؛ لن يغني ولن يسمن من جوع.. لن يقدم لك أية معرفة. ولذا فأنت تحس اليوم ميدانيا أن الثقافة العربية السائدة اليوم إما أنها دين أوعودة إلى السلف.. بحث في قضايا لم تعد قضايانا، وتقديم لأجوبة لا تجيب عن مشكلاتنا. ثقافتنا اليوم هي هذه الثقافة أو أنها ثقافة الترجمة. أما الجانب التساؤلي العميق الذي يعيد النظر ويطرح الأسئلة الكبرى ويفتح آفاقاً جديدة للتساؤل وللبحث فجانب ضئيل جدا ومهمش وغير جذري بالقدر المطلوب. إنه لا يولِّد أي حركة؛ لأنه محاصر ومهمش، وما يقال في الفكر يقال في الشعر وفي الفن وفي العلوم.

سميرة بن عمّو:

● أبسبب المؤسسة الدينية أنت لا تستطيع أن تسأل؟ أم بسبب النص بحد ذاته؟ وإذا كان الأمر بسبب النص بحد ذاته، فلماذا لا تتعامل مع النص أو مع مقولة خاتم الانبياء على أساس أن الله الذي أنزل الوحي على امتداد أربع رسالات قال للإنسان ما أراد أن يقوله، ثم تركه يعقل ما يشاء، ويفهم ما يشاء، ويصل إلى ما يصل إليه، ثم يتم اللقاء يوم الحساب.

والنقطة الثانية بالنسبة لذكورة النص، فلماذا لا أعتبر أن قراء النص - لا النص ذاته- هي قراءة ذكورية، وأن النص مفتوح لقراءات أخرى.

أدونيس:

هذا من الناحية النظرية صحيح. ولكنني أسأل ما أهمية فكر أو شعر لا يدخل في نسيج المجتمع ويصبح جزءا منه؟ الآن من ينتقد المسيح في أوروبا لا يجد نفسه مرفوضاً ولا محروماً. ويمكن لأي كان أن يخالفه الرأي وأن يدخل نقده في النسيج الثقافي للمجتمع. وهذا يعني أن هناك كتباً في نقد موسى، ونقد الأنبياء في التوراة ونقد صحة النبوات التوراتية.. كلها تقبلها الثقافة وتطبعها المطابع، ويقرأها القراء ويناقشونها. وسؤالي هو هل الثقافة العربية في وضع يتيح لمثل هذه الأسئلة أن تطرح في كتب ودراسات، وأن تدخل في النسيج الثقافي؛ الجامعات، والمكتبات، وتصبح جزءا من الثقافة العربية؟ هذا مستحيل. نحن نطرح مثل هذه الأسئلة في جلسات خاصة، لكن المهم أن تدخل في النسيج الثقافي اليومي الذي نعيشه. من هنا فالرقابة دائما قائمة لكي تمنع دخول أي شيء مما تسميه دخيلا وغريبا أوكافرا، تمنعه من دخول البيت وتكفره وتهمشه بقوة المنع وقوة التحريم. الفكر - مبدئياً - لا منع فيه ولا تحريم. الفكر نقاش. والثقافة العربية لا تقبل النقاش على هذا المستوى. فحتى على المستوى السياسي إذا كان هذا الشخص أو ذاك ليس معنا فهو عميل، خارج عن الجماعة لا يحاوَر. اليسار العربي والأحزاب القومية العربية تتبنى اللغة ذاتها التي يتبناها الأصولي الديني؛ هذا يقول كافر وزنديق. وذاك يقول عميل وخائن وصهيوني. اللغة هي نفسها في الحالتين، والبنية العقلية هي نفسها في الحالتين؛ لأن الأسئلة الكيانية التي تعلن الخروج من بنية الثقافة السائدة لم تطرح بعد.

عبدالقادر فيدوح:

أما الشق الثاني من الأسئلة التي وردت إلي من الجزائر، فالسؤال الأول منها من الصديق الدكتور عبد الله العشي من جامعة باتنة، يقول فيه:

● يحيرنا أمر الثقافة العربية حقا، فهي ثقافة

مأزومة لا شك، ولكن ما يتداول لا يبدوأنه أدرك طبيعة الأزمة ؛ فمن مدخل سياسي يعيد الأزمة إلى بنية النظام السياسي، ومن مدخل اجتماعي يحدد الأزمة في المكون الاجتماعي، ومدخل ديني يرى أن الأزمة تعود إلى عدم استثمار المشروع الديني، ومدخل علمي ينظر إلى الأزمة في بعدها التقني، إلى مدخل فكري صاغ أطروحته تقريبا حول مقولة الحداثة. ولا شك أن هناك توصيفات أخرى للأزمة. فما هو المدخل السليم، إن لم نقل الحقيقي، لفهم هوية هذه الأزمة حتى لا نظل في حرب مع طواحين الهواء؟ ثم أليس من الغريب أننا لم نحدد إلى اليوم سؤالنا المركزي في الثقافة العربية، أوربما أسئلتنا المركزية؟ فكيف تحددون أنتم هذا السؤال المركزي؟ وفي المقابل، ما هو مدخلنا إلى الثقافة الغربية؟ المدخل الذي لا يتحول إلى عبء، بل يسهم في تحرير ثقافتنا من سجن الأزمة ؟.

أدونيس:

هذا نوع من الأسئلة يدور حول المعنى؛ ما المعنى؟ هذا سؤال مهم، ولكن قبل كل شيء إن حضارة كبرى عاشت ١٥٠٠ سنة أوأكثر لا يمكن أن يكون لفهم مشكلاتها أو حلها إذا كان هناك من حلّ مدخل واحد. هناك مداخل عديدة لهذه الأزمة. وأعتقد أنها مداخل أنثروبولوجية ومداخل سوسيولوجية ومداخل أدبية ولغوية. أنا أؤمن بتعدد المناهج. ليس هناك منهج واحد يضيء لنا الطريق. نحن جربنا المناهج الواحدية ورأينا إلى أين أوصلتنا وأوصلت العالم أيضا. ولكننا ميالون بطبيعتنا إلى الواحدية كما تعرفون وكما تعيشون، وإذاً فلا بد من استخدام مداخل ومناهج متعددة لتحليل ما نحن فيه. وأنا أعتقد أنه لا يجوز أن يشغلنا الجواب، بل يشغلنا في المقام الأول فهم ما نحن فيه، وتحليل ما نحن فيه. أعتقد أنه من هذا الفهم ومن هذا التحليل يمكن أن تنبثق ملامح أجوبة، أو دروب يمكن أن نسير عليها. هذا في ما يتعلق بالشق الأول من السؤال، أما في ما يتعلق بالشق الثاني فأنا أعتقد أن مفهوم الشرق انتهى. لم يعد الشرق العربي بحاجة إلى مستشرقين لكي يدرسوه. الشرق العربي صار جزءا من الحضارة الغربية. وفي مختلف عصور التاريخ لم يكن العرب من دون هوية ثقافية مثلما هم اليوم. في الحضارة العباسية كان العربي يقول: عندي الدين وعند الآخر العقل. من هنا صنعوا الوحدة بين العقل والدين ووفقوا بينهما حيث كانت لديهم مشكلة يشتغلون عليها، أما نحن اليوم فلا مشكلة لدينا لنشتغل عليها. الآخر بالنسبة إلينا هو الأب والأم. نحن نذوب في هذا الآخر. ولو جردنا من أثر الآخر كما أشرت، فماذا يبقى لدينا؟ إن غياب الرؤية الإبداعية وغياب الحركية الإبداعية هو بمعنى ما غياب الهوية، لأنه لا شيء يحفظ هوية شعب ويحفظ طاقته لمواكبة العالم كالإبداع الثقافي. والإبداع الثقافي غير موجود. هناك التجارة والاقتصاد والسياسة، وما إلى ذلك، وهذا كله لا يصنع هوية.

عبدالقادر فيدوح:

- السؤال الثاني يتعلق بالشعر: فهل نحن على مقربة من إلغاء هوية النص الشعري وتحويله إلى مجرد نص فقط؟ وهذا السؤال مبني أساسا على البحث المتواصل الواعي أحيانا وغير الواعي أحيانا أخرى عن الشكل، أم أن الأمر يتعلق فقط بالتجديد كما توارثته المدارس الأدبية ؟.

أدونيس:

لا أفسر الإبداع الفني بالمؤثرات الخارجية وحدها. فالمؤثرات الخارجية يمكن أن تخلق مناخاً، ولكن الإبداع ذاتي في المقام الأول مهما حاولنا أن ننفصل عن الآخر.. أن نبتعد عنه.. أن نقول إننا لا نتأثر به، فنحن محكومون بهذا التأثر. وأنا أستغرب كيف أن العربي يقبل بجميع منجزات التقنية الغربية ويثور إذا جاء شاعر وقرأ قصيدة لرامبو أو قصيدة لبودلير. العربي يملك جميع أنواع التقنية بمختلف أشكالها وأحيانا يملك مراكز تقنية تفوق المراكز في البلدان التي صنعتها. أعتقد أن الهويات كلها قد تزلزلت؛ هوية الإنسان، وهوية المجتمع، وهوية الوطن، وهوية النص الذي يكتبه الإنسان. نحن كنا نكتب نصوصا في الماضي بهوية محددة تعرفونها دون أن نتحدث عنها..

هذه الهوية كذلك زلزلت من الداخل، كما زلزلت هويتنا الأخرى على جميع المستويات. وأنا ميال إلى الخروج من هذه الهوية التقليدية في النص وفتح النص على مختلف الإمكانات، بمعنى أن يظل النص مفتوحا على جميع الإمكانيات.. نصاً يصهر الهويات كلها في إطار واحد، ولذا صار النص متعددا وأغنى من النص القديم؛ أغنى بنيوياً لا عمودياً؛ أي أننا لا نستطيع أن نتخطى امرأ القيس أوالمتنبي أو أبا العلاء المعري. فأبو العلاء المعري يعيش معنا؛ إلى جوارنا لكن نستطيع أن نقول إلى جواره هناك نص آخر يستأنس به لكن يعيش معه، إلى جانبه، ليس ضده، ولا يستطيع أن يتخطاه. أنا ضد هذه المفهومات كأن تطور الأدب مثل تطور موديلات السيارات (سنة كذا أفضل من سنة كذا)، الشعر أوالأدب يتطور لولبياً أو دائرياً وليس أفقياً أوخطياً. النصوص القديمة كلها تعيش معنا كأن الشعراء والمبدعين كلهم يعيشون في غابة واحدة متجاورين وأصدقاء. أكرر أني مع انفتاح النص على تعدد الهويات.

عبدالقادر فيدوح:

● أما السؤال الآخر فقد ورد من: الدكتورة خيرة حمر العين من جامعة وهران،.

الأمر الأول:

يتعلق بالتصوف كونه ظاهرة عرفانية وجدانية.

قلتم في بعض كتاباتكم: إن «النص الصوفي اليوم أصبح نصا أدبيا، أفرغ من دينيته وأدخل في سياق اللغة الشعري». ولكننا اليوم، عدا بعض التجارب الرائدة لشعراء معاصرين أنتجوا خطابا صوفيا خصبا، وبلوروا ثقافة الوجد والمكابدة،عدا ذلك فنحن، أمام قصيدة عربية لا تزال بعيدة كل البعد عن هذا الوجد فهي قصيدة بلاغة، وليست قصيدة رؤيا.

أدونيس:

أوافقها على هذا التوصيف. ولكن في البداية لم أقل الصيغة نفسها. حددت علاقتي بالتصوف وبما ينطبق عليّ شخصياً ولا أستطيع أن أتحدث نيابة عن شعراء آخرين قد يكونون مؤمنين. لكن بالنسبة إلي أنا لا أنظر إلى النص الصوفي بوصفه نصا دينيا، وإنما أنظر إليه بوصفه نصا مفرغا من دينيته؛ أي بوصفه تجربة ونوعا آخر من مقاربة العالم ومقاربة الأشياء رؤية ومنهجاً، بصرف النظر عن مضمونه فأنا لا أؤمن بالنص الصوفي الديني، وهذا موضوع آخر ولم أعمم هذا على جميع الشعراء المتأثرين بالصوفية وإنما قلته عن نفسي فقط. وأنا عندما أستخدم الصوفية لا أستخدمها بوصفي صوفيا متدينا.

عبدالحميد المحادين:

● منذ وعينا ونحن نقرأ عن شاعرنا الكبير أدونيس ونعتقد ونحن على حق أنه نقيض لكل شيء، أي أنه نقيض للقصيدة القديمة؛ نقيض لكثير من الفكر القديم؛ نقيض للشعراء؛ حتى أنه أحيانا يكون نقيضا لنفسه. الآن ونحن في هذا المشهد العربي الذي دأبتَ أن تنقض كل شيء فيه وقد ساءت أموره إلى درجة أنه صار هو ينقض نفسه بنفسه وصار عبثيا إلى الحد الذي لم يستقر شيء فيه لينقض. الآن ما هو المأزق الذي يمر به شعر النقض هذا؟ وأنت الشاعر الذي أستطيع أن أقول عنه إنه شاعر انتحاري يفجر القصيدة من داخلها ويتفجر فيها فهل بقي شيء معروض للنقض؟ هل بقيت لدينا ثقة في الشعر لنمنع السماء من السقوط على الأرض؟

أدونيس:

يمكنني أن أقول لك إننا لم نقل شيئا. بالنسبة إلي لم أقل شيئا بعد، وما أحلم أن أقوله وما أحب أن أقوله لم أقله بعد. وإن من حسن الحظ بالنسبة إلي أن أهمية اللغة الشعرية هي أنها ليست تعبيراً.. أنها لا تعبر عن الأشياء، لأنها مهما كانت قادرة على التعبير ومهما كان من يستخدمها قادرا على الوعي، فإنه يستحيل على اللغة أن تستنفد الأشياء. الأشياء لا تنتهي. اللغة تفصح عن جوانب معينة من الأشياء وهذه الجوانب مرتبطة باللحظات التاريخية وبالتطور ومشكلات الحياة. إذاً نحن لم نقل شيئا. وإذا ما درست الشعر العربي اليوم من خلال الشعراء والنقاد الكبار وأنت واحد منهم، فما المشكلات الوجودية التي نراها في

الشارع العربي؟ ما العالم الداخلي الذي يبنيه هذا الشعر؟ ما مشكلات العلاقة مع الآخر في هذا الشعر؟ كل الشعر العربي اليوم يتقلص إما إلى هموم ذاتية فردية ليس بالمعنى الأنتولوجي الكياني وإنما بالمعنى السياسي الوطني. كل المشكلات الكبرى التي أثارها أبو العلاء المعري مثلا غائبة عن الشعر العربي. وبعد ألفي سنة انظر إلى التناقض في نظرتنا إلى الشعر. إذا طلبت منك أن تسمي لي خمسة شعراء اليوم على المستوى الكوني، وخمسة فنانين تشكيليين على المستوى ذاته، فأنت يمكنك أن تسمي لي خمسة فنانين، ولكن لا يمكنك أن تسمي لي خمسة شعراء. أنظر إلى الأزمة الشعرية. لدينا كم ضخم من الشعراء، ولكن المستوى النوعي قليل جداً. ولذا فالشعر ينظر إليه ويعطى أكثر مما هو في الواقع وفي الحقيقة، فلابد أن نعيد النظر في هذا الذي نطلبه منه. هل لدينا شعر على هذا المستوى كي نطلب منه ما نطلب؟ إن ما نطلبه عظيم يراد له عالم عظيم يكون في مستواه، وأما ما يبقى فنحن نعرف أنه ركام وأن علينا أن نزيل هذا الركام. أنا أميل أحيانا إلى تسمية الثقافة العربية السائدة اليوم بأنها ظاهرة نفسية أكثر مما هي ظاهرة فكرية. فعندما تقرأ الكتب والصحافة سوف تجد أن المهيمن ليس التساؤل والبحث والاستقصاء والتحليل والموضوعية، إنما هو كيف أهاجم فلاناً وكيف أبكي وكيف أتخلص من الوضع القائم وكيف أشتم الاستعمار. وهذا كله عالم سيكولوجي وليس عالما ثقافياً أوفكرياً لذلك حتى نفهم الثقافة العربية لا يمكننا أن نفهمها مثل ما نفهم الثقافة الغربية، لا بد من تحليل البشر نفسيا حتى تعرف كيف تفهمهم أوتفهم نتاجهم.

عبدالكريم حسن:

عزيزي أدونيس. وودتُ لو أطفأتُ معك اليوم ثلاثاً وسبعين شمعة.. لو قدمتُ وردة للرابعة والسبعين. أهنئك وأهنئ الشعر في ذكرى ميلادك اليوم؛ هذه الذكرى التي أحتضنها.

● لا أريد أن أسألك عن شعرك لأنني أفترض أنني أعرَفُ به منك، إنما أريد أن أسأل شعرك عنك. هذه اللغة العارية التي توصلت إليها بعد صراع مرير مع اللغة.. هذه اللغة العارية الصافية تدفعني لمساءلتها عن أمرين؛ عن صراعك المرير مع اللغة، وصراعك المرير مع الحياة، أنت الذي لا تكاد تخرج من معركة حتى تدخل أخرى. لغتك الصافية هل تقول – في ميدان اللغة – إن الغموض وتفجير اللغة لم يعد لهما موضع فيها؟ لغتك الصافية هل تقول – في ميدان الفكر – إن قضايا فكرية تتراجع لتتقدم أخر ى في هذا العالم الذي تجتاحه ذئاب العولمة ؟ أسأل لغتك ولا أسألك، فماذا تقول لغتك العارية الصافية عن دور الشاعر الآن؟

أدونيس:

عزيزي عبدالكريم، طبعا نحن مررنا بمراحل حاولنا أن نوظف الشعر في قضايا عديدة ونجعل منه أداة ظنا منا أنه سيخدم قضايا معينة أويخدم أيديولوجيا معينة. وأنا نفسي شاركت في هذا الاتجاه قليلا أوكثيرا وإن كنت أقل الشعراء انخراطا في هذا الاتجاه لأنني وعيت باكرا أن الفكر أوالشعر الحقيقي هو الفكر الذي لا يكون أداة أو وظيفة أو حتى تعبيرا عن نظرية أو تطبيقا لنظرية. هذا الفكر أوالشعر الذي يكون استكناهاً أواستقصاء أوطرح أسئلة ربما وعيته متأخرا. ولذلك وعيت أمرين: أن الشعر في المقام الأخير وأن الفكر أيضا بخلاف كل النظريات الشائعة التي ورثناها ليس تعبيرا. وفي الوقت الذي أقول إن الشعر ليس تعبيرا ربما أرتكب جريمة. الشعر والفكر تأسيس لا تعبير. تأسيس بمعنى إعادة نظر في كل ما هو قائم سواء كان ماضيا أوحاضرا وفتح أفق آخر للبحث والتساؤل. ولحسن الحظ.. لحسن حظ اللغة أنها لا يمكن أن تكون تعبيرا، لأن التعبير عن شيء يعني نقله كاملا إذا كان التعبير صحيحاً. والحقيقة أنه لا يمكن لك أن تنقل أي شيء نقلا كاملا وكليا، سواء كان هذا الشيء في نفسك داخل الذات أوكان خارج الذات. ولذا فالفكر والشعر تأسيس للعالم وتأسيس للوجود. ودور الشاعر أن يكتب قصيدة

جميلة.. أن يكون مبدعا يحسن الإبداع ولا يحسن توظيف شعره. باختصار شديد إن دور الشاعر أن يتقن أدواته وأن يتقن لغته و أن يحسن إبداعه.

عبدالقادر فيدوح:

السؤال الثاني الوارد من الدكتورة خيرة حمر العين يقول:

● تتبع ممارسة أدونيس الشعرية من الرؤيا، وتنمو بالاختلاف، فيما هي تنشد الوحدة في الكثرة، والكثرة في الوحدة. كيف تجدون ما يكتب عنكم من المقاربات النقدية المتعددة والمتنوعة؟ هل ترون أنها جهد مضاعف من رصد لأدوات إجرائية تسيء إلى النص أكثر مما تخدمه، أم أنها تجنح إلى التأمل ؟ وما مدى ملامستها للحظة الانكشاف الشعري لديكم؟

أدونيس:

أيضا هذا نوع من الأسئلة الاستنطاقية، الناقد أياً كان حتى لو كان مستواه النقدي غير عال، هو صاحب القصيدة التي ينقدها وقد يفهم القصيدة أكثر مما يفهمها صاحبها.

عبدالقادر فيدوح:

● توضيحا للسؤال السابق، ما موقفكم مما يكتب عنكم ؟

أدونيس:

لا موقف لدي. أكرر دائما حول هذا السؤال ما يروى عن بول فاليري من أنه دعي مرة إلى حضور محاضرة عن شعره يلقيها أحد الأساتذة في الجامعة، وسأله أحدهم بعد انتهاء المحاضرة: هل كنت تقصد ما سمعناه من المحاضر حول شعرك؟ فكان جوابه لا، الحقيقة لم أقصد أبدا أي شيء مما قاله لكن ما قاله جميل. إذن النص الشعري ملك القارئ وبالأحرى أن يكون ملك الناقد، ولا أظن أن على الشاعر أن يهتم كثيرا بمدى التطابق بين ما يقوله الناقد وما يخيل للشاعر أن نصه يقوله. لا أظن أن عليه أن يهتم بهذا الموضوع أبدا. وإنما عليه أن ينظر إلى النص النقدي بوصفه قراءة شخصية. قلت مراراً إن النقد الحقيقي إبداع آخر.. نص إبداعي آخر على النص المنقود؛ بمعنى أن الناقد يكتب نصه الخاص انطلاقا من النص الذي يقرأه. وأعتقد أنه إذا لم يتحول النص العربي هذا التحول سيظل أكاديميا، وسيظل دون النص الذي ينقده. على الناقد أن يكتب نصه الشخصي كأنه مبدع آخر.

سميرة بن عمّو:

لن أسأل. سأقول فقط ما يراود ذهني وهو أن أدونيس لن يُقرأ في المستقبل كشاعر وإنما كفكر وفلسفة. ويخطر لي «قصيد» «بارمينيدس» الذي كثيراً ما علتْ به أصوات العذارى في مواكبهن إلى المعبد.

أدونيس:

سيسعدني ذلك.

علوي الهاشمي:

تجربتكم مع المجلات الثقافية تجربة هامة على الرغم من أنها تشع في منارتين كبيرتين هما «شعر» في الخمسينيات وبعدها مواقف، ورغم أهمية هاتين المجلتين توقفتا. نحن نحلم في «ثقافات» أن نزرع منارة ثالثة. أنت اليوم معنا وعلى رأس قائمة هيئتها الاستشارية، لو سألناك حقيقة ما الذي جعل مجلتي شعر ومواقف تتوقفان كيلا نتوقف أو على الأقل كي نمتد بحلمنا طويلا؟ هذا هو السؤال الأول.

● وأما السؤال الثاني فهو أنك تلبس القصيدة حتى في سواد ثيابك، وتكاد تكون ثيابك امتدادا للظلال المكثفة في قصيدتك. هل أنت تعني ذلك أوتدركه أوتريد أن تكون امتدادا لقصيدتك التي تمشي على قدمين وتتوشح سوادها وكثافة ظلالها؟

أدونيس:

كنت أحلم دائما بأن لا أكون امتداداً للقصيدة وإنما أن تكون القصيدة امتداداً لي. ومن هنا أقول إن القصيدة لا تعبر عني. القصيدة جزء من تكوني وليست تعبيراً.

الإجابة عن السؤال الأول: إن أسباب توقف مجلة شعر تختلف كليا عن أسباب توقف مجلة مواقف. فعن

مجلة شعر يكون جميلا أن تميت شيئا في الأوان، فذلك أفضل من أن ترى جثته تتجرجر أمامك. شعرت أن المجلة وصلت إلى دائرة شبه مغلقة حيث إن الأطروحات الأساسية التي قامت عليها والتي من أهمها إعطاء مشروعية لطرق تعبيرية جديدة في النثر لها قيمة الشعر، وإعطاء المشروعية حيث يمكن للشاعر في سبيل تدمير الهوية القبلية للنص الوزني أن يكتب نصاً آخر شعرياً بطرق أخرى. هذا من أهم الأطروحات على الصعيد الجمالي أوعلى الصعيد الشكلي. وأطروحاتها الأخرى الثقافية المعروفة التي لا أريد أن أكررها، فأحسست أن الدائرة اكتملت ويجب الخروج إلى ما هو أوسع وأشمل.. يجب أن نعطيها معنى أواتجاهاً آخر جديداً. وهنا اختلفنا نحن أعضاء المجلة، وتبين لنا أننا متفقون على السلبي.. على ما نرفضه جميعا.. ولكن عندما انتقلنا إلى الإيجابي.. إلى تحديد ما نقبل اختلفنا وكان لكل منا وجهة نظر. أحترم وجهات النظر الأخرى.. كانت لي وجهة نظر لم يؤخذ بها، ولذلك تركت المجلة. وبعد أن تركتها صارت نوعاً من الاجترار ولم أقدم أي شيء بعد سنة ١٩٦٥ لمجلة شعر التي أصبحت نوعاً من الاستعادة ونوعاً من الاستمرار.

علوي الهاشمي:

● هل المجلة عبارة عن أدونيس الذي ما إن انسحب منها حتى ماتت؟

أدونيس:

لا، لكن الذي عملناه معا في مرحلتها الأولى كان قد نضج واكتمل، وبعد أن تركتها لم يقدم أي مختلف عما قُدم من قبل. كان ما قدم من قبل مشتركاً بين الجميع ولم أكن وحدي إطلاقا. وصاحب الفكرة الأساسية هو يوسف الخال رحمه الله، وقد عملت معه منذ العدد الأول.

علوي الهاشمي:

● ولو أنهم أخذوا برأيك؟

أدونيس:

كنت أريد أن أفتحها أكثر على المشكلات العربية. فالمجلة في المحل الأخير هواؤها الحقيقي هو تاريخ ثقافتها.. تاريخ اللغة التي تكتب فيها. وإذاً فإن علينا أن ندرس التاريخ الذي نشأت فيه هذه اللغة بكل مشكلاته الدينية والسياسية والفكرية. من هنا بدأ اهتمامي بديوان الشعر العربي، وبدأ اهتمامي بالتصوف، وبدأ اهتمامي بدرس القضايا الفكرية الثابتة والمتحولة. أما الإخوان فكانوا يريدون إبعادها عن هذه المشكلات السياسية ويفضلون إبقاءها على حالها. هذا هو السبب الحقيقي لتوقف مجلة شعر.

أما «مواقف» فإن السبب في توقفها مختلف. كان آخر عدد من أعدادها عن المرأة العربية؛ عن مشكلات المرأة العربية. ولا يمكنك أن تبحث في مشكلات المرأة العربية إذا لم تبحث في مشكلتها في النص المؤسس؛ النص القرآني. لم نستطع أن نقنع كاتبا واحدا أن يناقش لنا قانونيا ومعرفيا وضع المرأة في النص القرآني، لأن أحداً لم يتجرأ. وقلت للمرة الأولى ماذا يعنى أن تصدر مجلة تكون مثل سلة تضع فيها وردة هنا، وهنا زهرة، أو عشبة؟ ستكون السلة جيدة للنظر، لكنها لن تخلق حركة. لهذا السبب توقفت مجلة مواقف. ومن الأفضل أن تموت المجلة مائة مرة على أن أراها تتجرجر بمقالة من هنا ومقالة من هناك.

المجلة مشروع وهذا ما يميزها عن الكتاب. إذا لم تكن المجلة مشروعا فليس لها معنى أبدا. ما مدى قابلية هذا المشروع أو عدم قابليته لأن يعيش ويستمر ويوسع حدود المعرفة وحدود المخيلة وحدود الحياة اليومية نفسها. هذه أشياء ليست سهلة بل تحتاج إلى دراسة وإلى فريق عمل متفاهم ومتقارب في الأفق وإن كان متناقضاً في المسيرة . أنا لا أرى أي معنى لأي مجلة إذا لم يكن عندها هذه الهواجس وهذه الهموم. أنت في فرنسا عندما تريد أن تعرف الحركة الفكرية هناك، فإنك تعرفها من المجلات، وليس من الكتب. وهكذا هو الأمر في أمريكا وفي جميع البلدان الحية. فهل تستطيع أن تعرف مسار الحركة الفكرية العربية من المجلات العربية؟ المجلة مشروع عظيم وضخم لأنه من جهة لا بد أن يلتقط حركة المجتمع وحركة التاريخ وعلى أساس

هاتين الحركتين يعطي رؤية للمستقبل، وإلا فليس للمجلة أي معنى بل تعتبر جهدا ضائعا لأن الذين يكتبون فيها يستطيعون أن يكتبوا في غيرها أو في الجرائد اليومية. ومن المآزق الكبرى اليوم من مظاهر أزمتنا الثقافية أنه ليس هناك عربي واحد اليوم من التلميذ حتى أستاذ الجامعة يعجز عن نشر ما يكتبه. كل ما يكتب ينشر. هذه أزمة ليس لها مثيل في العالم، وهي دليل انحطاط وليست دليل عافية.

علوي الهاشمي:

● في هذا الإطار الواسع من التجربة كيف تقيم تجربة «ثقافات» اليوم وماذا تتوقع لها من اختناق على أي شيء يمكن أن يتم؟

أدونيس:

إن نجاح أي مجلة رهن بعدة أمور؛ أولها عدم التنازل في انتقاء النصوص. فالنصوص يجب انتقاؤها في ضوء مستواها وانسجامها بعضها مع بعض. وثانيها أن يشعر القارئ أن وراءها روحاً محررة، أو عقلاً ممسكاً بها.. قابضاً عليها.. يحررها من الألف إلى الياء.. يديرها بطريقة المايسترو؛ أي ألا تكون باباً مفتوحاً للجميع. وثالثها أن تتفادى التنازلات السياسية لأننا في مرحلة يجب فيها الفصل الكامل بين الثقافة والسلطة. وأنا لست ضد السلطة في المطلق، لكنني ضد أن تكون الثقافة خادمة للسلطة على أي مستوى كان. ولا مانع مبدئياً من التعاون مع السلطة، فالسلطة موجودة، وهي جزء من مجتمعنا، لكن بشروط يحتمها الإبداع، في طليعتها الاستقلال والحرية واللاوظيفية. وليس هذا محور حديثي، إنما المحور فيه هو الجانب الوظيفي من المشكلة. فالثقافة منذ السقيفة حتى اليوم لا تزال وظيفية، خادمة للسلطة بشكل أو بآخر. وما يجب أن نقوم به هو أن نخرج الثقافة من هذه الوظيفية على جميع المستويات. وعندها سترى السلطة نفسها أن الثقافة اللاوظيفية قد تفيدها أكثر من الثقافة الوظيفية. وعندما يقوم صاحب السلطة نفسه برسم مسافة بينه وبين الثقافة، فسوف يحس بوجوده.. بأن هناك مرآة يرى فيها عدم مطابقة ما يراه.. وسوف يستفيد من كل ذلك. أما إذا رأى كل شيء متطابقاً معه، فما من فائدة ترجى. ولذا فإن المعارضة تبقى جزءاً حيوياً في كل مجتمع لتكون نوعاً من الثقافة الناقدة.. هذا إذا كانت السلطة تريد لنفسها أن تكون مسؤولية لا مجرد امتياز. يجب أن نعلم السلطة العربية أن السلطة مسؤولية كي نستطيع أن نحافظ على مفهوم الوطن الذي غاب عندنا، وحلّ محله النظام، وأصبحت علاقتنا بالنظام لا بالوطن؛ نظام لا يعطيك هويتك إلا إذا رضي عنك. هل هناك أبسط من حق الهوية؟

في ما يخص مجلة «ثقافات» لديكم الطاقات والإمكانيات، ولكنني أرى بعض التنازلات على مستوى نشر النصوص، وأقترح على المستوى العملي – حرصاً عليها – اتخاذ قرار قاطع يمنع بموجبه قبول أي مقالة أو قصيدة للنشر تأتي من طريق البريد. وأقترح أن تكون لديكم قائمة بأسماء كتاب عرب غير تقليديين، من الشباب خاصة من تونس والجزائر والمغرب وعلى نحو أخص ممن يعيش منهم في الخارج. وكما ترى فإنني أميل إلى المغرب العربي لأنه منطقة لم تتلوث بعد بالإيديولوجيا كما هي حال المشرق العربي.

علوي الهاشمي:

● أنا أشعر بأن أدونيس يحب البحرين كثيراً كما أن البحرين تحبه كثيراً، وهذه حقيقة وليست مجاملة. فإذا كان هذا صحيحاً فإلى مَ يعود هذا الحب المتبادل؟

أدونيس:

البلد هو البشر الذين يسكنونه. صحيح أنني أحب الطبيعة ولكنني عندما أقول إنني أحب البحرين فإنني أريد أن أقول قبل كل شيء إنني أحب البشر في البحرين وأملك صداقات جميلة ومتنوعة فيه.

علوي الهاشمي:

● هل لهذا الحب علاقة بالتاريخ؟

أدونيس:

لا، قطعاً. هذا الحب له علاقة بالحياة الحية القائمة. فأنا أحب البحرين لأنني أحب الكثير من البحرينيين.

علوي الهاشمي:

● لك في الوطن العربي أبناء كثيرون على مدى الخمسين أو الستين سنة التي كنت تبدع فيها وكنت مثالاً و رائداً للكثيرين. والآن لو أردنا أن نسألك عن أكبر أبنائك في الوطن العربي ومن يكونون؟

أدونيس:

أسوأ ما أكرهه هو الأبوة، فأنا فاشل بوصفي أباً فشلاً كاملاً ليس على المستوى الشعري كما تشير وحسب، وإنما على المستوى العائلي. لم أنجح في حياتي أن أكون أباً، وأرفض أن أكون أباً، ولذلك أرفض أن يكون لي أبناء.

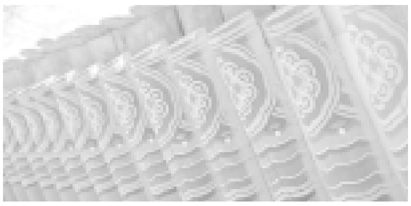
علوي الهاشمي:

شكراً للصديق العزيز والشاعر الكبير أدونيس على هذه الندوة الغنية التي خص بها «ثقافات». ونحن في «ثقافات» لا ندعي الكمال، ولكننا في الوقت نفسه لا نألو جهداً في الارتقاء بمشروعنا الثقافي من اختيار المادة، واضعين نصب أعيننا الإطار الأكاديمي الذي نصدر عنه ونتحرك ضمنه، والوسط الثقافي «المحلي» الذي ينبغي ألا ننعزل عنه، وكذلك الأمر مع واقعنا السياسي خاصة في اتجاهه نحو الإصلاح الذي يسمح لنا بإصدار مجلة كثقافات من بلد صغير بمساحته وسكانه وعدد المبدعين فيه، ومن مؤسسة جامعية غالباً ما تشدد كغيرها من نظيراتها على إصدار المجلات العلمية المحكمة. وقد سبق لثقافات أن عرضت مثل هذه القضايا في افتتاح أعدادها الأولى.

وعلى الرغم من ذلك، فإن لدينا إحساساً بأن القصور لا التقصير هو توأم العمل في «ثقافات» نظراً لما يحركنا من طموحات لا تتوقف عند حد. وهذا ما جعل المجلة تبلغ عامها الثالث اليوم وهي تصعد بأعدادها الواحد تلو الآخر على سلم من التطور المتتابع والارتقاء المستمر. ودليلنا على ذلك هو تفاعل الساحة الثقافية الواسعة بكتابها وقرائها. وهو تفاعل نعتز به حتى وإن تم بعضه عن طريق البريد وتبادل الرسائل واستلام البحوث والمواد المرسلة.

إننا نعتز بملاحظات قامةٍ ثقافيةٍ وإبداعيةٍ عاليةٍ عربياً و عالمياً كأدونيس الذي لا نشك في أن ندواتنا معه ومع سواه من المبدعين والمفكرين ستساهم في تطوير مسار المجلة وفي التقاط حركة الفكر والمجتمع. ونحن نعد أدنيس بأننا سنستفيد من تجربته الثقافية الطويلة في إصدار أكثر المجلات تميزاً وإشكالاً في الثقافة العربية الحديثة.

وختاماً فإنني باسم أعضاء هيئة تحرير «ثقافات» أتوجه بشكري الحار لأدونيس على ما خصنا به من وقت ثمين يؤكد حرصه على الدفع بمشروع «ثقافات» إلى المزيد من التطور والرقي.■



الحداثة وما بعد الحداثة...

قراءة في جدل يزداد تعقيدا

محمد الحوراني *

في بحثه عن معنى الحداثة ونشأتها يرى الدكتور طه عبد الرحمن، أن الحداثة نمط حضاري، أخذ يقوم في المجتمع الغربي منذ بداية القرن الـ ١٦ مع النهضة والإصلاح الديني، وعرف هذا النمط رسوخًا ، مع حركة الأنوار، ومع الثورة الفرنسية، ثم أخذ يتوسع مع الثورة الصناعية والثورة التكنولوجية، وهاهو اليوم يكاد أن يسع العالم كله مع ثورة الاتصالات.إذن فالحداثة بالنسبة لـ طه عبد الرحمن هي جملة التحولات العميقة التي طرأت على المجتمع الغربي منذ خمسة قرون، ولكن السمة المميزة لهذه التحولات هي أنها تحولات إنمائية تراكمية، بحيث نقلت المجتمع الغربي من طور التقدم الحضاري إلى طور يعلوه تقدمًا، وهذه الصفة أساسية. أما السمة الثانية لهذه الحداثة هي أن تحولاتها تحولات داخلية، يعني أن الغرب هو الذي قام بهذه التحولات من ذاته وبمقتضيات مجتمعه، وليست حداثة واردة عليه ولا مفروضة عليه. وفي سياق تأريخه للحداثة يرى آلان تورين أن تاريخ الحداثة هو تاريخ انبثاق أطراف اجتماعيين وثقافيين يبتعدون شيئا عن الإيمان بالحداثة باعتبارها تعريفا ملموسا للخير،مؤكدا في السياق ذاته أن المثقفين، وبتأثير من نيتشه وفرويد، كانوا أول من رفض الحداثة، ولطالما أوغل التيار الأكثر نفوذا في الفكر الحديث، من دور كهايمر وأصدقائه من مدرسة فرانكفورت إلى ميشيل فوكو، لطالما أوغل هذا التيار في نقد الحداثة،وهو ما أدى بدوره إلى عزل المثقفين عزلا تاما في مجتمع كانوا يصفونه باحتقار بأنه مجتمع الجماهير. ومع أن الغالبية العظمى من المفكرين الذين عملوا على تشريح الحداثة وما بعدها أقروا بأنها نشأت ثم تبلورت في شرط تاريخي تمثل بتصاعد التفاوت الطبقي والتهميش السياسي والسوسيو- ثقافي، إلا أنهم يقرون في الوقت نفسه أنها تحولت – شيئا فشيئا – إلى أداة قامعة لضحايا ذلك التفاوت وهذا التهميش وأخرجتهم بدرجات مختلفة من دائرتهم وألحقتهم في دائرة «اللا عقلانية» و«اللا تقدم» و«التشاؤم التاريخي» و«اللا علم»، وربما كذلك وبمعنى محدد «اللا تاريخ- التاريخ ما قبل الرأسمالي». بل لعلنا نقول إنه بفضل التاريخ ما قبل

* كاتب وصحفي من سوريا.

الرأسمالي الحداثوي الآخذ في التوحش والهمجية تخرج تلك «الضحايا» من التاريخ الذي أنتجته هي وقام هو على أكتافها. وهكذا تبرز الحداثة ــ حسب رؤية طيب تيزيني- وكأنها تحولت إلى أخطبوط شرع في التهام صانعيها «من تحت» إضافة إلى تشتيت منظّريها والحاصدين لثمارها من الطبقات العليا ،وذلك بوضعهم وجها لوجه أمام «انحرافاتها». ولعل هذا هو السبب الذي دفع بسجان شينوس إلى إدانة تلك الحداثة التي اخترقت المجتمع الفرنسي وجعلت منه إمّعة تنتزع منها «هويتها وذاتيتها وأصالتها». وإذا كان ما سبق من كلام قد وضع الخطوط العريضة لمصطلح الحداثة بمعناه ونشأته ،فإن مصطلح ما بعد الحداثة بتشعباته وانعكاساته يبدو أكثر إشكالا واستعصاء على التحليل الدقيق والبحث العميق القادر على الحفر حول جذورهذا المصطلح . في حفره حول جذور المصطلح وتفسيره له يرى الباحث المصري الدكتور عبد الوهاب المسيري أن مصطلح ما بعد الحداثة مصطلح نفسي سلبي، وهو ترجمة لمصطلح Post-modernisme أو .Postmodernisme وقد تستخدم كلمة Post modernity للدلالة على الشيء نفسه .وأحيانا يطلق على مصطلح ما بعد الحداثة تعبير ما بعد البنيوية باعتبار أن فلسفات ما بعد الحداثة قد ظهرت بعد ظهور وسقوط (الفلسفة البنيوية). ولما كان مصطلح ما بعد الحداثة يكاد يترادف ومصطلح (التفكيكية) فقد أراد المسيري التمييز بين كلا المصطلحين. فـ (ما بعد الحداثة) هي الرؤية الفلسفية العامة،أما (التفكيكية)فهي بالمعنى العام أحد ملامح وأهداف هذه الفلسفة. إذ أنها تقوم بتفكيك الإنسان، كما أنها منهج لقراءة النصوص يستند إلى هذه الفلسفة. مؤكدا في الوقت نفسه على أن هذا المصطلح يكتسب أبعادا مختلفة بانتقاله من مجال إلى مجال آخر ،فمعنى (ما بعد الحداثة) في عالم الهندسة المعمارية يختلف ،من بعض الوجوه ،عن معناه في مجال النقد الأدبي أو العلوم الاجتماعية. وعالم ما بعد الحداثة ،كما يراه المسيري، ليس نظاما حركيا منفتحا ذا مركز وغاية وتراتب هرمي ــ مثل عالم التحديث ــ ، ولا هو بعالم مغلق يحاول الانفتاح مثل عالم الحداثة وأن يفرض ترتيبا هرميا ذا معنى ..وإنما هو نظام لا مركز له،مكون من نظم صغيرة مغلقة ،يدور كل منها حول مركزه وحول نفسه،ويأخذ شكل صور متجاورة لكل معناها المستقل ،لا يربطها رابط ولا توجد أية صلة بينها، ولا توجد علاقة سببية واضحة، فكل إنسان يدرك الصورة القريبة منه. لا بل إن المسيري يرى أن ما بعد الحداثة ليست في واقع الأمر إلا الإطار المعرفي الكامن وراء النظام العالمي الجديد، فهي رؤية تنكر المركز والمرجعية ،وترفض أن تعطي للتاريخ أي معنى،أو أن تعطي للإنسان أية قيمة أو مركزية أو إطلاق، وتسقط كل الإيديولوجيات (عصر ما بعد الإيديولوجيات)، وتنكر التاريخ (عصر نهاية التاريخ)، وتنكر الإنسان (عصر ما بعد الإنسان). والعالم حسب هذه الرؤية يفتقر إلى المركز، فكل الأمور مادية،وكل الأمور متساوية،وكل الأمور نسبية. فهو عالم في حالة سيولة كاملة (تماما مثل التناص textuality حين يحيلك نص إلى نص قبله ونص بعده، فيختفي المعنى وتختفي الحدود والهوية والمسؤولية).

من جهته يرى الباحث التونسي الدكتور فتحي التريكي أن حركية ما بعد الحداثة قامت على تدمير قواعد ثلاث،كانت تتأسس عليها الحداثة، من حيث هي فكر وتوجه أيديولوجي تنويري وهذه القواعد هي:

الذات: نعرف أن الحداثة قد انبنت على الوعي بالذات،عندما حددت نظرة الذات العاقلة إلى نفسها ذاتيتها الأولية والمركزية من خلال عملها التفكيري المتواصل ، وتحويل الذوات الأخرى إلى مواضيع يتسلط عليها العقل العلمي، ما هو إلا نتيجة لذلك.هذه الإشكالية هي التي بنى عليها ديكارت تأملاته،ولاينبتز عقلانيته الصارمة، وهيوم وكانط نقديتهما الإمبيرية (بالنسبة للأول) و التأسيسية بالنسبة للثاني.

الحقيقة:حيث ارتكز الفكر في علاقته الشائكة بالوجود على محاولة إقرار الحقيقة الدائمة النهائية. لذلك اتجه العصر الكلاسيكي إلى العقل وصرامته،

ليبين لنا كيف تتجلى الحقيقة .وجاءت فلسفة الطريقة (عند ديكارت وعند لايبنتز) استتباعا لذلك ثم كيف يمكن للخطأ أن يوجد في عالم يهيمن عليه العقل.فكان لابد من إرساء قواعد للخطاب العلمي لكي تتجلى لنا حقيقة الأشياء وكان لابد من الابتعاد عن الذاتية لتأسيس القول من خلال آلياتها التي اتبعها العقل في عملية إقصائه للخيال واللا متجانس .

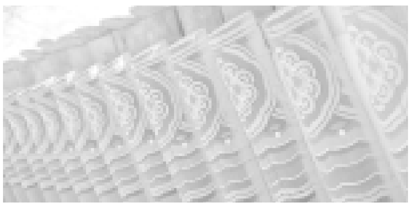
الوحدة: مركزية الذات وضرورة الحقيقة المطلقة

قد عالجتا قضية وحدة الوجود بمنطق يتضمن الوصول إلى توحيد كل مجالات الفكر والعمل. ونحن لا نتحدث هنا عن وحدة العقل فقط،ولاعن وحدة المصير،بل عن تلك الوحدة الأنطولوجية التي ما انفكت الفلسفة ابتداء من بارمنيدس إلى ديكارت وكانط، تؤكدها وتبحث عن معطياتها ومقوماتها.

من جهة أخرى يذهب التريكي إلى أن المعقولية الغربية في عصر الحداثة وما بعدها،لم تنتج العلوم والتكنولوجيا فقط ،بل أقامت أيضا منطقا جديدا يقوم على الإقصاء والاستبعاد والتقتيل، كما بين ذلك (ميشال فوكو)، بحيث ستؤدي هذه العقلانية إلى إقرار للإنسانية لا محالة، ولكن هذه الإنسانية ستأتي مشطورة ذات قطبين، إنسانية محبذة يعمل العقل في تمظهره الغربي على تطويرها والدفاع عنها، وإنسانية أخرى منبوذة، يمكننا في أحسن الأحوال_تركها جانبا، إذا لم يقم هذا العقل بإفنائها وتصفيتها، وإبادتها إن اقتضت الضرورة لذلك. ولا ينفي التريكي في الوقت نفسه أن فلسفة ما بعد الحداثة قد قامت على انقراض القيم التي أسستها الحداثة (كفكرة التقدم والحقوق)، مما أدى إلى فراغ حاولت المعقولية الغربية أن تملأه بقيم (سوقية)، تجارية دنيوية وبرغماتية. وهي إيطيقيا جديدة تعتمد مقياس قيمة التبادل نموذجا أوحد للتواصل البشري،حتى إن الأفراد في المجتمع الغربي أصبحوا يمثلون ذرات مستقلة، لا تربطها إلا علاقة الحاجة والمصلحة. فكأن هناك انتصار للفرد ضد المجموعة أو الجماعة، وكأن الحرية الفردية هي المجال الذي تمتد ضمنه جميع الأفعال والقيم، من أبسطها إلى أعقدها.

إن نعت المسيري لفلسفة ما بعد الحداثة بأنها فلسفة الهامش، وأخذه على هذه الفلسفة استبعادها للمرجع والمركز، لأن كل شيء سيصبح ممكنا فيمكن لهؤلاء أن «يحتسوا أفخر الخمور، ويضاجعوا أجمل النساء والغلمان،كما فعل الرومان(...) وكما يفعل الوثنيون العدميون، عندما يشعرون بالعدمية المطلقة عليهم». قلت: إن نعته ذاك وإعابته تلك يتوافقان ، وإلى حد كبير،مع مواقف بعض المفكرين الغربيين الذين وان رأوا في الحداثة ومجتمعها بعض الإيجابيات إلا أن السلبيات فيها كانت كثيرة، ولاأحد يستطيع أن ينكر أنها أساءت حتى إلى المجتمع الغربي الذي اعتقد أنها ستنتشله من مشاكله، ولهذا فإن هؤلاء المفكرين لم يجدوا مانعا من نقد السلبيات الكثيرة التي أتت بها الحداثة والحداثيون. فـ «جان شيسنو» مثلا، وهو مؤرخ فرنسي معروف يرى أن كل شيء تشيأ في مجتمع الحداثة. ومع أن الناس يتمتعون بمختلف وسائل الترفيه والاستهلاك، إلا أنهم فقدوا مبادرتهم الشخصية والفردية، وتحولوا إلى سلع تَستهلك وتُستهلك في الوقت ذاته. فلكي تعيش الحداثة ينبغي أن تعمل ثماني ساعات في اليوم. عليك أن تخرج من بيتك في الساعة السادسة والنصف، وتندس في المترو المزدحم بالأجساد وتصل إلى عملك وأنت تلهث، ثم تخرج في الساعة الثانية عشرة للغداء وشرب القهوة، ثم تعود إلى العمل من جديد وتستمر فيه حتى الخامسة أو السادسة مساء،ثم ترجع إلى بيتك في ميترو مزدحم مثل السابق أو أكثر. ثم تراقب التلفزيون قليلا وتلوي عنقك وتنام. إن المعادلة: «مترو، عمل، نوم» تلخص وحدها الحياة الباريسية الحديثة. ولكي تعيش حياة الحداثة، ينبغي أن تفعل مثل كل الناس، فتخرج عندما يخرجون، وتنام عندما ينامون. ولك الحق في أن تمارس الجنس ثلاث مرات في الأسبوع، منها مرتان في عطلة نهاية الأسبوع. ويفضل أن يتم ذلك يوم السبت بعد العشاء والسهرة والسينما...كل شيء مرتب للأسوأ أردت أم لم ترد.

ويكفي أن تحرك رجليك ويديك وفمك وبقية أعضائك في أوقات محددة، لكي تنسجم مع مجتمع الحداثة، مع إيقاع الحداثة... وفي نقده للمفكرين المابعد حداثيين يرى أرنست غيلنر أنهم يقبعون في حلكة تحجب عنهم حالتهم وموقعهم، لأنهم بوصفهم ما بعد حداثيين، ملتزمون إلى أبعد حد بعقيدة الولع والتقلب، التي من أجلها تكون حتى أشياء مثل حالتهم ذاتها، غير مستقرة، وبدون هوية، ولا يمكن اعتبارها مواضيع وأهدافا للتفكير المستدام. وبالرغم من هذا كله فإن المتابع لأحوال الثقافة والفكر في العالم العربي يصاب بالذهول والحيرة، نتيجة الانبهار، اللا معقول ، للعقل العربي ، بالثقافة والحضارة الغربيتين، ذلك أن العقل العربي لم يكن في يوم من أيام اتصاله بالثقافة والحضارة الغربيتين أكثر انبهارا بهما مما هو اليوم، ومنذ بداية الثمانينيات على وجه التحديد، وهو انبهار أعمى الحداثيين العرب عن إدراك الاختلافات، من ناحية، ودفعهم، بسبب إيمانهم بضرورة تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط لتحقيق الحداثة، إلى احتقار التراث من ناحية ثانية، ثم الوصول بالتبعية الثقافية للغرب إلى أبعد نقطة فيه من ناحية ثالثة. وهو ما جعل العقل العربي منفعلا وليس فاعلا. إن الحداثيين العرب نسوا أو تناسوا أثناء ارتمائهم في أحضان الثقافة الغربية أن المخابرات الأمريكية الـ «CIA» كانت تمول أنشطة ثقافية مختلفة ومتباينة أحيانا ، ومن بينها مدارس الحداثة المختلفة،في دول عديدة من العالم!» «لم نكن نعرف»، سوف يسارع الحداثيون العرب إلى القول. لكن الواقع أن الإنسان الذي يعطي لنفسه مسؤولية قيادة فكر أمة في فترة تاريخية حاسمة، كتلك التي تلت هزيمة ٦٧، واجبه أن يعرف. فقد كانت الشواهد موجودة ومعلنة في الجامعات الأمريكية منذ أواخر الستينيات، أي قبل صدور الدراسة المطولة والموثقة للباحثة البريطانية «فرانسي» «وندرز» تحت عنوان: من الذي دفع أجر العازف؟دور المخابرات الأمريكية في الثورة الثقافية (١٩٩٧) بثلاثين عاما على الأقل. إن مجتمعاتنا العربية والإسلامية، ومنذ صدمة الحداثة الأولى، تعاني الشيزوفرينيا في كل شيء. هناك ثنائية التعليم التقليدي والتعليم الحديث، الاقتصاد التقليدي القائم على الصناعات الحرفية والوطنية، والصناعات الحديثة القائمة على المستورد الأجنبي، وهناك العلائق الاجتماعية، التي تتحكم فيها القيم المتوارثة، والعلائق الاجتماعية التي تحررت من تلك القيم، وجعلت نمط العلائق الحديثة أنموذجا يحتذى. وهكذا بقية المجالات والجوانب. فهذه الازدواجية الشاملة التي تعيشها مجتمعاتنا العربية والإسلامية، هي وليدة التعاطي المغلوط مع مفهوم الحداثة وما كان هذا التعاطي المغلوط ليكون لو أحسن المفكرون العرب التعاطي مع الحداثة وما بعد الحداثة ،أما وقد حدث ما حدث فإن المسؤولية الملقاة على كاهل المفكرين العرب أخذت بالتزايد فهل سيكونون أهلا لهذه المسؤوليات الجسام الملقاة على عاتقهم أم تراهم سيتركون الحبل على الغارب مديرين ظهورهم لكل ما أصاب الفكر والعقل العربيين؟!!!.■



المصادر الأدبية

للروايات الفائزة بجائزة نوبل ٢٠٠٣م

محمود محمد قاسم *

ظللت أنطق اسم الروائي الفائز بجائزة نوبل ٢٠٠٣ بشكل خاطئ فترة طويلة وأنا أتابع مسيرة الروائيين البيض الذين وهبوا حيواتهم لمناصرة قضايا السود في جنوب أفريقيا إلى أن التقيت بالكاتبة نادين جورديمر – نوبل ١٩٩٢– ابان حضورها أول مؤتمر قمة أفريقي في القاهرة عام ١٩٩٣، فحاولت أن أثبت لها أن في مصر مثقفين يتابعون نضال الأدباء الأفريكانر – وهو اسم كان يطلق على المستوطنين البيض في جنوب أفريقيا، فأخذت أعدد عليها بعضا من هذه الأسماء مثل : أندريه برينك ، وبريتن بريتنباخ ،الان باتون، ومان نطقت بالاسم التالي حتى بدا مستغربا بالنسبة اليها ، ليس لأنه مجهول ولكن لأنني نطقته خطأ أكثر من مرة ، فراحت تنطقه كالتالي :

ج . م . كوتسيا

أكتب ذلك ، لأن وسائل الإعلام التي أذاعت اسم الكاتب ، ونشرته ، لم تنطق الاسم كما ينطقونه في جنوب أفريقيا ، وكم من أسماء ننطقها بالمنطوق الانجليزي ومنها من الحاصلين على نوبل: ماركيث ، وأوكتابيو باث، ويوسف برودسكي.

يُحسب لجون ماكسويل كوتسيا أنه جمع بين الثقافة الوطنية في بلاده التي ولد في عاصمتها يوهانسبرج عام ١٩٤٠، وبين الثقافة الأمريكية المعاصرة باعتباره قد استكمل دراسته في جامعة تكساس في الولايات المتحدة ، وذلك قبل أن يعود إلى بلاده ويعمل مدرسا للأدب في جامعة كاب . لذا فهو يكتب رواياته باللغتين الأفريكانية والانجليزية ، «ولدت في أحضان لغات متناقضة ».

وكوتسيا رجل متعدد النشاط في مجال الكلمة ، فهو روائي ومترجم ، وناقد ، ومتخصص في اللغويات ، وهو رجل اعتادت رواياته أن تحصد الجوائز الكبري ، فقد فازت روايته الثانية «في انتظار البرابرة» بجائزة بووكر في بريطانيا عام ١٩٨٣، وجائزة فيمينا لأحسن عمل أدبي في فرنسا في العام نفسه، وتحولت رواياته إلى أفلام سينمائية شهيرة خارج جنوب أفريقيا ، ولعل جائزة نوبل قد راحت هذا العام إلى كوتسيا كمحاولة من أكاديمية ستوكهولم للتأكيد أن هناك «بيض » في البلاد ، وأن بعض هؤلاء البيض قد ساهموا في أن تؤول السلطة إلى السود ، في فترة بدأ اللون الأبيض يعاني من بعض التعسف الذي فعله الملونون بالأفريكان.

يعني فوز كوتسيا بجائزة فيمينا الفرنسية عدة أشياء ، أولها أن هذه الجائزة تمنح ، في المقام الأول للأدب المناصر للحركة النسائية ، وقد فازت الرواية بالجائزة باعتبارها تصور المعاناة الشديدة التي عاشتها امرأة سوداء فقيرة في ظل التفرقة العنصرية المعروفة باسم الابارتهايد .

أما المعني الثاني فهو أن كوتسيا قد بدا متأثرا بقوة باستاذته البريطانية «دوريس ليسنج» ، أول من دافع عن النساء الزنجيات في روايتها «العشب يغني» ، وهي الرواية الوحيدة للكاتبة المترجمة إلى اللغة العربية ، وقد صدرت في دار الهلال في أواخر الثمانينينات . وهي الكاتبة التي كان على الجائزة أن تذهب اليها عن جدارة منذ أعوام ، فهي الأكثر أهمية من بين الذين يكتبون باللغة الانجليزية في عالمنا المعاصر.

* كاتب من مصر.

كوتسيا كاتب متعدد الأنشطة ، لكنه أقل انتاجا من كافة أبناء جيله ، فقد نشر أقل من عشر روايات في ثلاثين عاما ، منها : مجموعته القصصية «أراضي الغروب» عام ١٩٧٤ ، «في قلب هذا الوطن» عام ١٩٧٧ ، و«حياة وزمن مايكل ك» عام ١٩٨٣ التي فازت بجائزة بووكر ، ثم «العدو» ١٩٨٤ ، و«فو» ١٩٨٥ ، و«عصر الحديد» ١٩٩٠ ، و«سيد من بطرسبورج» ١٩٩٢ و«مشاهد من حياة شاب صغير» ثم «العار» أو «الانحطاط» ١٩٩٩ ،التي فازت بجائزة بووكر ، كما صدرت له أربع دراسات في فترة قصيرة نسبيا هي: «الصبا» ١٩٩٧ ، «حياة الحيوانات» ١٩٩٩ ، و«الشباب» ٢٠٠٢ ، و«اليزابيث كوستيلو» ٢٠٠٣ ، بالاضافة إلى ثلاثة كتب ضمت أهم المقالات السياسة والأدبية التي نشرها في الصحف والمجلات وهي: «كتابة بيضاء» ١٩٨٨ ، «مقالات حول الرقابة» ١٩٩٦ ، «شواطئ غربية» ١٩٩٩ .

في روايته الأولي «في قلب هذا الوطن» يتحدث عن أربعة أشخاص يعيشون في عزلة داخل مزرعة في منطقة مليئة بالأتربة والحرارة في جنوب أفريقيا ، وهم يشكلون حكاية درامية متباينة من الثقافة والجنس والرغبة ، وخضوع أمرأة بيضاء لأبيها والضغط النفسي الذي يمارسه البيض ضد السود ، فماجدة فتاة عانس تعاني من عذريتها واسمها يعني «العذراء» باللغة الأفريكانية ، ، وهي تقتدي بأبيها العجوز ، الرجل الوحيد الذي تعرفه . وكل مايجمع الرجل بالأبنة هو الصمت ، ومشاعر اليكترية معقدة (نسبة إلى عقدة اليكترا) ، الأب يقوم باغراء امرأة زنجية شابة ، وهي زوجة لخادمه هندريك .

تشعر ماجدة بالغيرة من هذا الموقف فتقرر أن تقتل أباها ، وتدفنه بشكل سري ، وتحاول اقامة علاقات مختلفة مع الخدم ، وتتعامل معهم على أنها السيدة والعبدة معا ، وهي بذلك تستطيع السيطرة عليهم وتجعلهم يؤمنون جانبها ، وذات يوم يقوم هندريك بمهاجمتها واغتصابها ، ثم يهرب مع زوجته كلاين خشية أن يتهم بقتل السيد الأكبر بعس .

وتجد ماجدة نفسها وحيدة ، تتحرك بصعوبة ، وقد انهارت قواها الجسدية بعد هذا الحادث فتصاب بالجنون ، وهذه المرأة هي نموذج مشابه للغاية من ماري تيرنر فى رواية «الحشائش تغني» لدوريس ليسنج، نفس الظروف الاجتماعية ، والحرمان العاطفي الذي تسعي لإطفاء جذوته مع واحد من الزنوج العبيد ، وكلتا المرأتين تعيشان في جو من الرق الآخر ، فرغم أنها السيدة فان الرجل الأسود يتمكن من السيطرة عليها ، ويحيلها إلى مصيرها المحتوم . الا أن كوتسيا قام بتبديل شخصية الأزوج في رواية ليسنج إلى الأب المتسلط ، وهي نفس السمة المشتركة للرجلين .

وقد قامت شركة سينمائية أوربية ، متعددة الجنسية ، بانتاج هذه الرواية عام ١٩٨٥ ، تحت اسم «غبار» أخرجه البلجيكى ماريون هانسون ، وقامت ببطولته الفرنسية جين بيركن ، والبريطاني تريفور هيوارد ، وعرض في مهرجان القاهرة السينمائي عام ١٩٨٦.

أما روايته الثانية «في انتظار الهمج» التي ذكرت ضمن حيثيات حصوله على الجائزة ففيها يذهب الكاتب إلى مكان قفر جديد أشبه بالصحراء ، في واحة خاوية ، معزولة في بروتوريا ، هناك أيضا رجل يشكل دور السيد ، وهو هنا لا يحمل أيَّ إسم ، قليل الكلام مثل العجوز في الرواية السابقة ، يسهر على المكان الذي يعيش فيه منتظرا قيام الهمج عبر الحدود بالقيام بغزو وحشي ، فهو يعرف أن هجوماً وشيكا سوف يحدث بين وقت وأخر ، وأن الهمج سيحولون المكان إلى أنقاض ، لكن تري هل هذا التهديد حقيقي؟

أما الشخصية الثانية في الرواية فهي لكولونيل يتم تكليفه بقيادة حملة عسكرية سرعان ماسنعرف أنّه ينتمي إلى الهمج، مما يعني أن الحملة الهمجية على بروتوريا لن تلقى أية مقاومة. ويقود جنوده إلى مصير لايعرفه أحد ، وفي الحملة يأمر بالقبض على امرأة كي تكون بمثابة رهينة ، ويصحبها معه كرقيقة ، ثم يعود بها إلى أصلها من الهمج على رأس الحملة العسكرية ، وهذا القائد يمتثل لكل الخطر الذي يتوقع حدوثه ، مثل: التغيرات المناخية ، والإيمان بالقضاء والقدر ، فيصبح فريسة للعديد من الأشياء ، ويكتشف فجأة أن الرهينة التي رافقته في رحلته ليست سوي سلحفاة بطيئة الحركة ، أصبحت الغرفة التي تعيش بها مليئة بالصور الخليعة .والمتناقضات التي تجعل الحياة فيها غير محتملة.

لكن الهمج لايصلون أبدا إلى المزرعة المعزولة حيث يتخيل السيد حضورهم ، انها ليست الحرب الحقيقية ، بل ان كل هذا الغزو ليس سوي صورا وهمية تدور في مخيلته ، ولاشك أن العزلة التي فرضها على نفسه قد

قادته إلى هذا الحال ، مثلما كان مصير ماجدة في الرواية الأولى ، وكلا الشخصين ينتمي إلى الأفريكان ، أو السادة في العصر الذي عاش كل منهما فيه.

وتمتلئ رواية «حياة وزمن مايكل ك» بالصخب والعنف ، وتحكي عن الأشياء من وجهة نظر ثري يُدعى مايكل ، يؤمن أن السماء قامت بتقبيله ابان ولادته ، كي تميزه عن أقرانه من البشر ، ويري أنه انسان مختار ، لقد عاش هذا البطل مثل كافة أبطال الروائي في عزلة وصمت تبلغ مسافتها الزمنية ثلاثين عاما ، فامه خادمة عجوز أصابها الوهن والمرض . وتخاف أن يفقد لبنها وظيفته التي يتعيش منها ، وتتمني أن تعود يوما إلى وطنها الأصلي الذي جاءت منه ، لكن هناك أحداثا جسيمة تدور في هذا البلد، وقبل أن تموت فوق سرير احدي المستشفيات تعطي لابنها علبة صغيرة ، وتطلب منه أن يضع فيها رفاتها عقب موتها ، وأن يحتفظ بها ، لكن الابن يذهب إلى الحرب وينسي الوصية التي أملتها عليه امه، وعندما يرجع من القتال يعمل في أحد الحدائق ، ويحلم أن يمتلك احدى المزارع.

وفي روايته «عصر الحديد» هناك امرأة تدعي اليزابيث ، يقول انها طيبة لكنها مجنونة هي مدرسة سابقة للأدب الكلاسيكي تصاحب الجميع من البيض والسود على السواء ، تموت بالسرطان وحيدة في منزلها. لقد اختار لها الموت وقتا سيئا ، فالجميع منشغل في الشوارع بالمظاهرات والانتفاضة ولم تكن المرأة هي الوحيدة التي ماتت في تلك اللحظة ، حيث لفظ الكثير من الزنوج أرواحهم في الانتفاضة والمواجهات مع شرطة السلطة ،

وقد وصف كوتسيا الانتفاضة باسهاب شديد ، فالأطفال يموتون مؤمنين بأن الحياة لا يجب أن تستمر على هذا الهوان ،كما أن الحجارة تنهال من الأطفال السود العزل ضد بنادق العسكر، وفي الوقت الذي تشتد فيه الانتفاضة فان السلطات تكتشف جثمان اليزابيث، ونعرف أن لهذه المرأة ابنة هاجرت إلى الولايات المتحدة منذ فترة طويلة وأنها لم تر حفيدها الذي ولد هناك . لكنها تعرف كافة التفاصيل عن الكلب الذي تبنته منذ فترة قريبة، وهو آخر من سيمشي في جنازتها

هذه العجوز لم تكن تحب الاقامة في جنوب أفريقيا، ولكنها تردد أنها اعتادت على روائها النتنة ،

يقول الكاتب في أحد المقالات يعبر عن الحياة التي كان يعيشها في تلك السنوات: «أعيش في كاب هذه الأيام، ليس أمامي مكان آخر أذهب اليه ، وخاصة يوهانسبرج. مدينة يسيطر عليها جو العنف والتوتر غير محتملة ، وليس من السهل أن نعيش في جنوب أفريقيا. بالنسبة لكاتب ، فهناك جدار يفصل السلطة عن الموظفين ، ولم يقم أحد بمنع كتبي ، ولكن رواياتي «في انتظار الهمج»، و«مايكل ك» اللتان نشرتا في بريطانيا ظلتا فترة طويلة في المطار قبل أن تدخلا البلاد».

في العديد من روايات كوتسيا ابتعد الكاتب عن وطنه في جنوب أفريقيا ، وعاش داخل الحياة الخاصة للعديد من الأدباء الذين أحبهم : ففي رواية «فو» تحدث عن الحياة الخاصة للكاتب البريطاني دانييل ديفو مؤلف رواية «روبنسون كروزو»، فقد تخيل أن الشخص الذي استطاع أن ينجو من السفينة الغارقة ليس هو كروزو بل امرأة بريطانية تدعى سوزان باتون، وأنها عندما وصلت إلى الجزيرة كان عليها أن تتخيل حياتها مع رجلين أحدهما أبيض ويدعى روبنسون ، والآخرعبد زنجي يدعي «جمعة»، وبعد أن يتم انقاذها تعود إلى بريطانيا وتقابل الروائي دانيل ديفو وتحكي له عن حياتها في الجزيرة ، لكن الكاتب لايهتم بما حكته له ، الابعد عدة سنوات عقب أن تخمرت الفكرة في ذهنه.

في روايته «سيد من بطرسبورج» يبتعد كوتسيا عن جنوب أفريقيا مجددا ويرحل إلى شمال العالم حيث يحكي قصة حياة الروائي الروسي المعروف دوستويفسكي المولود في بطرسبورج . انه رجل القدر كما يراه كوتسيا ففي اكتوبر من عام ١٨٦٩ يعود الكاتب من منفاه إلى بطرسبورج عقب قيام ابنه بالتبني بالانتحار في حادث غريب مريع ، ويقرر أن يستكمل عمل ابنه الراحل ، لكن شرطة المدينة تعرضه لمتاعب جمة ، ويرفضون اعطائه الأوراق الخاصة بالراحل بافل ، ويقرر دوستويفسكي البقاء في غرفة الراحل وأن يتخيل أنه على علاقة مع امرأة رقيقة تتسم بجلد ملحوظ ، ويتخيل الكثير من الحوادث الخاصة بانتحار بافل ، أو ربما مصرعه على أيدي الشرطة ، أو زملائه العدميين، تطارده أسئلة المحققين، وتلاحقه محاولات محقق أن يعرف دخيلة

نفسه ، ويحس دوستويفسكي بالسعادة والغم معا وهو يحاور المتطرف نتشاييف ، ويسعي من خلاله إلى التعرف على المزيد من تفاصيل حياة بافل ، ويري أن مايحدث من حوله ليس سوي نتاج مرض عضال أصاب روسيا ، فتأصل الفقر والاستبداد في المجتمع ، قد يسرعات بتفسخه.

ويحس الكاتب الروسي أنه غير قادر على على التوائم مع الحياة، فيقرر التوقف عن الكتابة وهو يرضع كل صباح من لبن الفشل والحياة المليئة بالجروح التي تحوطه ، يكون ذلك بمثابة النهاية للكاتب الذي صار عنوان روسيا في كل التواريخ .

كما ابتعد الكاتب عن جنوب أفريقيا مجدداً في مجموعته القصصية «أراضي الغروب» حيث تدور الأحداث في الولايات المتحدة من خلال ماحدث في الحرب الفيتنامية ، ففي أقصوصته «المشروع فيتنام» نري يوجين دارن الباحث الأمريكي ، المتخصص النفسي في الحروب لدى البنتاجون يلتقي بأرثر المصاب عصبيا بسبب الحرب وهو زوج خائر وضعيف، يعمل طيلة الوقت لاستعادة ذاكرته، كما أنه مصاب بجنون العظمة ، فقد قتل العديد من الرجال أثناء الحرب ، ويردد: «لا أحتمل آلام الاخرين، لذا يجب أن يموتوا ، أريد أن أنهي الاحساس لديهم».

وفي قصة ثانية من هذه المجموعة وتحت عنوان «حكاية يعقوبس كوتيزي» يتحدث عن حكاية خيالية تدور أحداثها في جنوب أفريقيا عام ١٦٧٠ عندما وصل يعقوبس الجد للقاء المتوحشين ، لقد جاء من أوروبا بهدف المعيشة مع الحيوانات ، أو الزنوج كما يراهم ، وهذا الرجل نموذج مشابه لدارون ، كما أن أمره ينتهي أيضا باصابته بجنون العظمة.

وتتتابع الأجيال من أسرة كوتسيا إلى الشتات في بلاد أخري تحكي قصة الرجل الأبيض في جنوب أفريقيا ، فالعربة غاصت في التراب ولم يعد الأبناء يعرفون : هل هم من البريطانيين أم الهولنديين؟

أما روايته الأخيرة المنشورة عام ١٩٩٩ باسم «العار» فان الكاتب يعود فيها إلى جنوب أفريقيا من خلال الاستاذ الجامعي دافيد لوري المعروف بتعدد علاقاته مع تلميذاته إلى أن تم اكتشاف أمره فيقدم إلى المحاكمة، فهو رجل تربوي مسئول ضاجع قاصرات يصغرن عمرا عن ابنته الوحيدة ، ويحوطه العار من كل جانب ، فيقرر الذهاب إلى ابنته لوسي في الريف بعيدا عن الضجيج ، وهناك يجد أمامه فتاة مكافحة غير راضية بالمرة عما فعله الأب ، انها نموذج مختلف عن الابنة في رواية «ابنة برجر» لنادين جورديمر وهي فتاة لاهية تحولت إلى امرأة مناضلة بعد رحيل أبيها الثائر ، وهناك يعرف الأب أن مجموعة من الرجال السود قد سبق لهم أن قاموا باغتصاب الصغيرة ، على طريقة «كما تداين تدن»، ومن أجل أن يحاول الأب الاعتذار لابنته عم بدر منه تجاه تلميذاته، وعم حدث لها من طرف الزنوج فانه يقرر أن يغتصب ثلاثة زنوج اسوة بما حدث ، لكن الزنوج المغتصبين يقومون بمهاجمة البيت ويرشون مادة حارقة ، فينقذ الأب ابنته من خطر محدق.

الكاتب يحاول أن يصف العلاقة المليئة بالكراهية بين البيض والسود عقب انتهاء المعازل العنصرية ، (الابارتهايد) ، فالكراهية القديمة لم تتلاش ، وقد اكتست الآن بعنف جسدي أشد وطأة مما شهدته البلاد في تاريخها .

وكما نرى من هذا الاستعراض المختصر لكافة أعمال الكاتب فان هناك دوما علاقات متوترة بين الأبناء والأباء ، خاصة الأباء ببناتهم ، وهذه العلاقات مرتبطة بالتوتر والقلق ، والجريمة ، والخروج عن المألوف ، وهي علاقات متشابهة سواء عاش أطرافها في المدينة الواسعة ، أو في صحراء قاحلة ، أو عاشوا في أوائل القرن الماضي أو نهايته، وكما نرى فإن أشخاص هذه الروايات قليلو العدد محبوسون داخل بيئاتهم ومصائرهم. وليست هناك بادرة أمل واحدة لدى البنات بشكل خاص ابتداء من ماجدة وحتى لوسي آخر بطلاته.

في تحقيق صحفي أجرته جريدة «الشرق الأوسط» صباح اليوم التالي للاعلان عن فوز الكاتب بجائزة نوبل سألت فيه عددا من المثقفين العرب حول مايعرفونه عن كوتسيا فاذا بهم لايعرفونه بالمرة، بينما جاء في جريدة لوموند في ٨ مايو ١٩٨٨إن كوتسيا قد فاز بجائزة معرض الكتاب في القدس قبل هذا التاريخ بشهر عن كتابيه: «أراضي الغروب» و«في انتظار الهمج»، ولاشك أن هذا يمثل الفارق بين المستوي المعرفي للمثقفين في العالم العربي الذين يلجأون إلى الشجب أكثر من محاولة التعرف على ابداع الآخرين.■



فنـــون

التشكيلية البحرينية لبنى الأمين: *

الخشب غواية يصعب تفاديها

حاورها: عباس يوسف **



ليس من فصل بين قراءة واقع الساحة الثقافية بالبحرين ورؤية ومتابعة حال الحركة التشكيلية الآخذة مساحتها في للاندياح بصورة لافتة في أقل تقدير على صعيد مساهمات فنانيها في الفعاليات المحلية والمعارض الخارجية.. في هذه الحركة النشطة المتمثلة في تنظيم المعارض الفردية والجماعية والمؤسساتية إلى جانب ما تؤديه صالات العرض الخاصة والعامة من إسهام لافت يرفد هذه الحركة بخبرات جديدة ومغايرة ربما أعطت الفنان المحلي أيضا جرعات تنشيط وفعل وأمدته بخبرات وفعل إمعان وإعادة قراءة.

لفترة ليست ببعيدة كان المشهد التشكيلي إن جاز لي القول (شبه) ذكوري الحضور والسيطرة، أي أن حضور المرأة الفنانة يمكن حسبانه في مساحة الندرة اللافتة حتى لا أقول غير الفاعل والذي يمكن اعتباره غيابا أو ركودا.

---

* فنانة تشكيلية من البحرين.

** فنان تشكيلي من البحرين/ الاستشاري الفني للمجلة.



في السنوات الأخيرة صار الركود صحوة والغياب حضورا لافتا للمرأة الفنانة في الساحة التشكيلية البحرينية حيث حقق البعض منهن نجاحات باهرة على صعيد مستوى العمل الفني موضوعا وتقنية وطرحا، بموازاة النشاط المتمثل في المشاركة الفاعلة والحضور الجميل لها عبر مشاركتها في النشاط الفني المحلي والخارجي وفي إقامة المعارض الفردية والجماعية.

لبنى الأمين فنانة يتمثل حضورها في غيابها بين الألوان والمعاجين والخشب، تنتمي (لفترة الصحوة) إن صحّ التعبير، قدرت بصبر جميل تتفحص اللون بوصفه جنة خلاص والخشب موج نجاة، فمضت تؤثث فضاءً فنيا حميما رائعا لها في المشهد العام للحركة الفنية البحرينية، معتمدة في ذهابها إليه الحب وفي دخولها فيه العشق والتفاني.

خطوط البداية:

كل طفل يكبر وتكبر معه الأحلام والحب أيضا، أحببت الرسم منذ الصغر والخربشة كبقية الصغار، ظلت الخربشة والخطوط تتراقص أمامي وشيئا ما بالداخل يدعوني للذهاب إليها - إلى الرسم - فوجدتني مدفوعة إليه بشغف، فما أن تخرجت من المدرسة الثانوية حتى كان هو اختياري الأول بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، إلا أنه ولظرف لغاية هذه الساعة لم أجد له مبررا، أو تحليلا مقنعا، وجدت نفسي في كلية الإعلام إلا أن الهاجس ظل محتفظا بوهجه بداخلي فلن أنقطع عن زيارة المعارض والمتاحف ومتابعة أخبار الفن والرسامين، بعد الدرس الجامعي والزواج، يبدو أن الاستقرار أخرج هذا التأجج المكنون وقام بدور جميل في استرجاع الحلم - أو سمها الأحلام إن شئت - السابقة الملازمة إلى فضائها الرحب ألا وهو الرسم، هذا الاستقرار أخذني إليه وبقوة فأقبلت على درس الرسم بجدية، على أنه مشروع حياة وأمل وزوجي جمال هو من وقف معي، من حثني على التعامل مع هذا الدرس بجدية وبإخلاص فبدأت بتلقي الدروس الخصوصية في الرسم



بالبحرين، بل تتابعت، وصار الرسم حملا ثقيلا واجب المشي به، أفقا يجب الذهاب إليه بسلاح الحب والمعرفة والممارسة، تتابع أخذ دروس الرسم في مدينة لوزان ولندن والقاهرة التي كان فيها الدرس مكثفا، كما دخلت ورشة لتعليم فن الحفر على المعدن بجمعية البحرين للفنون التشكيلية، عموما استمرت هذه الدراسة العملية والمتابعة النظرية والبصرية طوال عشر سنوات من ١٩٨٨- ١٩٩٨ اقتصرت مشاركاتي خلال هذه الفترة على المشاركات في المعارض الداخلية حتى العام ١٩٩٨ الذي أقمت فيه أول معارضي الشخصية بالبحرين.

هجس القدم:

إن العمل على هذه الخامة استهواني منذ شعوري وإحساسي بأهمية الخشب (القديم) الذي كنت وما زلت أهوى جمعه كالأبواب والنوافذ مثلا، ثم أضحى غواية واستحال لوحة بصياغة جديدة تحمل خصائص وعناصر العمل الفني. ومنذ ما يقارب الثمان سنوات تقريبا وهذا الخشب الموجود أمامي يلازمني ويلاحقني أينما اختلفت ببصري ووليت بصيرتي حتى أنه استطاع أن يوقعني في شراك ناره وأصبحت أسيرة عوامل إغوائه، فما كان مني إلا أن ألقي اللون والفرشاة على تلك الأشكال المختلفة والملامس الخشنة الناتئة بثقل كثافة اللون، بخلاف ما يلقي من دواة على صقيل الورق بقصب تنساب عليه الأحبار بخفة، لأنني أحسست به، علني استطيع الهروب منه.. رغم ذلك لا يزال يلاحقني باستمرار وأعتقد أن سبب ذلك معرفته سر عشقي وتولعي به.

طبيعة الخشب:

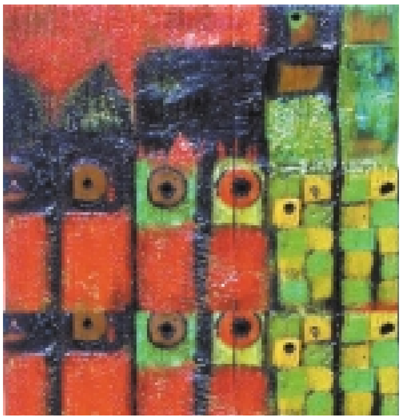
الخشب القديم كمادة خشنة تمتاز بنكهة خاصة و بمعالم تتميز بها كالملامس والرموز والإشارات والنتوءات والخربشات النافرة والغائرة، المرئية منها والمخفية، دائما ما أري في هذا العالم أطيافا وذكريات وأشياء



أخرى متماهية توحي بأشكال ورموز، هذه الأشكال والرموز هي بمثابة أثر البشر، الذكريات والأزقة والحارات والبيوت وساكنيها والمتبقي منها كونها تحمل بين جنباتها تاريخ ناس مروا في حياتي أو سمعت أو قرأت عنهم، لا أعرف بالضبط إن كان تسمية هذه الأبواب ببقايا الأطلال صائبة وأنا أحاول كل مرة تقديمها بصورة وبأشكال متباينة، إذن الحديث عن الملامس الخشنة وولعي بها واشتغالي عليها وانحيازي لها بهذه الصورة - التي لم تستنفذ طاقتها بعد- لأنها في حد ذاتها اختبار، كونها قابلة للخدش والتكسير ولإعادة الصياغة، وتتيح فرصة التجزيء وإعادة البناء من جديد رغم هذه المفارقة الحاصلة كون الخشونة التي يتصف الخشب تقابله أنامل امرأة فنانة ناعمة، أبدا لا استطيع الفكاك منه، أقصد القماش والورق، ففي اللاوعي تراه يلاحقني، هي بالضبط العلاقة التي تربطني والخشب والتي يتعذر عليّ وصفها أو تصور معالمها، أقول أنها عصية على الوصف.

باعث التحريض:

منذ البدايات استمتعت برسم الحقول والبساتين والخيول والنساء والطبيعة الساكنة والبحر بزرقته وقواربه حتى الثمالة وأخذتني إلى مرا في بعيدة، أبعد مما أتصوره في هذه اللحظات لذلك أشعر أني تشبعت به - رغم الحنين إليه بين الفينة والأخرى - وتكونّ مخزونا بصريا صار شفيع دخول في حضرة أخري، حضرة التجريد، الذي أضحي حاليا أقرب إلى نفسي، من خلاله أعبر عما بداخلي، لدرجة أنه صار كالنصل الأشهب الذي يصعب تفادي سواده، ولربما أكون منه وعبره موهومة بالرموز والإشارات تلك الموحية بالأسرار أو المحرضة على البحث المستمر عبر الحفر والتهشير في السطوح، (كمنقب الآثار) أسعى دوما - متسلحة بأمل الكشف - الوصول إلى خيوطه الغارقة في الغموض علها تشي إلى ما أنا أتطلع إلى تحقيقه من



عناصر فنية وجمالية ربما تمثلت في تقاطع الخطوط، الغليظ منها والرفيع، الغائر والنافر وفي وضع التناغي الحاصل بينها وبين المساحة اللونية وضربة الفرشاة.

معنى اللون:

يمكن القول أن اللون هو زعفران الروح، بهجة الحياة، دونه لا تستوي نواظم العمل الفني والتي مجمل العوامل المتحصلة من التفاعلات العاطفية مجموعة مندغمة مع عناصر العمل الفني.

أتعامل مع اللون أيضا باعتباره نقطة ارتكاز اللوحة التي اشتغل عليها لذلك أترك الخيار في التقاط اللون أو تحديد نوعه إلى عنان العفوية المنصتة دوما إلى رهبة الروح ...

نظرتي المتفائلة بالحياة واحتفائي المستمر بجمالها وبهائها هي المرآة الحقيقية المترجمة لما اتعامل معه من ألوان كالأزرق والبنفسجي مثلا، وما أحاول بنائه من علاقات بينها كعنصر حيوي هام وبين العناصر الفنية الأخرى تتأسس وتقوم عليها اللوحة، مع حرص دائم على استغلال الموروث البصري المحلي كالرموز والإشارات والزخارف النباتية والهندسية أترك لها حرية الذوب والتماهي في مهب سطوح اللوحة (الخشب القديم).

موضة التجريد:

التجريدية مثلها مثل بقية المدارس الفنية الأخرى - التعبيرية - الواقعية - السريالية - يمارسها الفنانون بكل بلد وفي كل زمن أيضا وأظن أن تزايد عدد الفنانين المشتغلين على اللوحة التجريدية ربما يرجع السبب في ذلك إلى اعتقاد الكثير منهم أن شكل اللوحة لا يكون عصريا إلا عندما تكون مجردة وأنها أكثر الأساليب محاكاة للزمن الحاضر، أو هي لغة العصر ذاته وبتصوري أن هذه النظرة ليست ذات صواب لأن قيم العمل الفنية والجمالية هي التي تحدد مستواه هزالته وضعفه، رصانته وقوته ومكانته، وإلا وبهذا



المفهوم إن صح يكون الحكم على كل روائع الأعمال الفنية التي أنتجها الفنانون على مرّ العصور المنتمية للمدارس الفنية الأخرى بالفناء. عموما اشتغالي وتركيزي على الرسم التجريدي منبعه اندفاع القلب إليه وهيام النفس به كما أسلفت، ولأني وجدته الأقرب إلى روحي .

ضوء الدرب:

تقديري أن أكثر البشر حاجة إلى العاطفة والحب والاستقرار والاهتمام هم معشر المبدعين، ولكون ظروف المرأة تختلف بعض الشيء عن الرجل في كل المجتمعات فهي أقرب من تكون بحاجة إلى الرعاية والمراعاة، فبالنسبة لي شخصيا أري أنه من الضرورة بمكان أن يكون رفيق العمر- الزوج - مقدرا ما تقوم به زوجته ومتفهما الوضع الذي هي فيه وعليه ومراعيا لحساسية الفنان ونشاطه وما يترتب على من مشاريع، وإلا بغير ذلك يحكم على مشروع هذه الفنانة بالإعدام، وحتى لا أبالغ أقول أن زوجي وأولادي ووالدتي ووالدي هم خير عضيد وسند لي في ذهابي واستمراريتي في ممارسة الرسم الذي أزاوله بشكل يومي تقريبا وهم من يسهم في رسم ضوء الدرب الموصل لباب الدخول .. دخول جنة الرسم.

الفعل الجماعي:

لم أكن ذات يوم بعيدة عن الفعل الجماعي، أقصد عن أجواء المعارض الداخلية والخارجية والفعاليات الثقافية، كنت أتابع كل شيء ذا صلة بالفنون البصرية والشأن الثقافي وبعد دخولي معمعة المشاركات في المعارض الجماعية أخذ حضوري منحى آخر، أعني الحضور الفاعل وعليه كان لزاما أن تتغير الرؤية وطرق القراءة وحتى نوعية المشاركات حيث تعدت مساحة الاقتصار على الداخل إلى الخارج، وبعد معارضي الشخصية وما جاورها من نشاط فني جماعي كما أسلفت، شعرت بأن مساحة المسئولية تكبر والحمل يثقل، أحسست بأنه أمرا ما يتوجب الالتزام به، إعطائه الوقت الذي

يستحق والتسلح بمادة معرفية وتقنية لضمان البقاء في حضرته – إنه الرسم – والالتزام بمسألة الإبداع لا بوصفها تسلية وتمضية وقت بل باعتبارها فعل حياة سمها إنسانية واجتماعية وجمالية يجب التمسك بها والدفاع عنها والعمل على نشرها وبثها كونها فعل حب وخير أيضا، وأيقنت أن ذلك لا يتأتى إلا ولا يمكن الذهاب إلا بالحب لأن به يمكن الدخول إلى عوالم الجمال، هذه العوالم .. الأحلام التي نحلم بتحققها وحضورها في مجتمعنا الإنساني، بالتأكيد أن هذه المشاركات وهبتني الكثير من الخبرات التقنية والفنية وأمدتني بالمعارف الثقافية والعلمية والتي بدورها أضافت إلى تجربتي الشخصية الكثير، بل يمكن القول أنها أسهمت بشكل وآخر في صقل فعل الرسم عندي لدرجة أن شيئا ما لا أعرفه دائما يحرضني على البحث عن الجديد المغاير في كل مرة أقبل فيها على اللون والخشب والقماش .

لا يمكنني تخيل أنه في يوم من الأيام أني سأكون بعيدة من التواجد والحضور عن أمكنة النشاط الفني والثقافي الجماعي الذي تعودت عليه منذ زمان .

الحضور في الساحة :

الحديث عن هذا الموضوع يجرنا إلى أسئلة معروفة ومطروحة باستمرار والتي باتت أكثر حضورا و إلحاحا علينا في هذا الزمن، ألا نؤمن بأن المرأة هي نصف المجتمع ؟ وإنه لا فرق بينها وبين الرجل، ألا نؤمن بمكانتها وبوجودها وفعلها الباهر في الحياة ؟ وبإنسانيتها وتحررها من براثن القديم والمتخلف، وإلاّ كيف يمكننا بناء مجتمع صالح وسوي دون الاعتراف بها وبفعلها.. وعليه يمكنني القول إن دخول المرأة أية مجال من مجالات الحياة الواسعة، الثقافية والفنية والاجتماعية.. الخ وتحقيق نجاحات باهرة فيها يؤكد التساوي والحضور المتقدم أيضا في الكثير من المواقع، نعم ثمة تزايد في عدد الفنانات في ساحتنا الفنية اللائي أخذن على عاتقهن اقتحام هذا المجال في السنوات الأخيرة وقدمن تجارب بتصوري جميلة ورائعة أشاد بمستواها الكثير من المتابعين للحركة الفنية والنقاد وما تواجدها في الكثير من المحافل العربية والدولية وإقامتها معارض فردية إلاّ علامة ذلك، أما قولك أو اعتقادك أني امرأة فنانة تعيش وسط عالم ذكوري لا يرحم أبدا لدرجة أنه إذا لم ير في دربه من يحاربه افتعل معاركه الوهمية مع ذاته أشعر بالنقص أو أحس بالقصور فحقيقة لم ينتابني لحظة أو يوم مثل هذا الشعور، أنا أرسم بكل حرية وأشارك زملائي وأصدقائي الفنانين في المشاريع الفنية والثقافية– بكل بساطة أقول أني محاطة ببشر أسميهم ملائكة حب وطهارة، هؤلاء هم أولادي وزوجي وأصدقائي.■



«هَيْمَتْ» في دفاتره الشعرية

في الثناء على ما يتبقى من الشعر

فاروق يوسف *

1

يرتبط الرسم لدى «هيمت» (وهو الاسم الذي عرف به الرسام العراقي المقيم في باريس هيمت محمد علي) بتقنيات روحية شديدة الغموض. هذه التقنيات حالت بينه وبين الدرس المدرسي، فكان الرسم بسببها تجسيداً لنزهة نزقة في الهواء خارج التعاليم النظرية الصارمة التي تفترض وجود نوع من التسلسل المنطقي تحتكم إليه التحولات. نشأة هذا الرسام الأولى تشير إلى نوع من الضلالة يفسرها مفهومه لفعل الرسم بصفته استدراجاً لخيال اليد لا لبداهة العين. وهو في ذلك إنما ينصت إلى مقولة النحات (برانكوزي): يداك تفكران وهما تتبعان المادة. لقد نشأ «هيمت» فنياً خارج حدود الرسم، مستلهماً تقنيات روحه التي منعته من الاقتناع بحتمية أن تكون الصورة قناعاً نهائياً للشيء. لهذا فقد اتخذ الشيء المرئي بالنسبة إليه شكلاً ثلاثي الأبعاد: صورته والكلمة التي تعبر عنه ومعناه. هذه الحيرة جعلته يكتشف في الشعر الذي التقاه صدفةً مصدراً مقاوماً من أجل الإعلاء من شأن الصورة المضادة؛ الصورة التي لا تقتفي أثر الشيء ولا تُثني على تجلياته ولا تستعيد مباهجه ولا تحيل إليه، بل تنفيه وتنكره وتقتص منه وتتقصى احتمال تلاشيه. قد تكون الصدفة التي أعنيها هي التعبير العشوائي عن القدر. لقد قاد القدر «هيمت» إلى لقاء ثلاثة شعراء كان كل واحد منهم بالنسبة إليه بمثابة تفاحة نيوتن:(لقد وجدتها). وهو حقيقةً قد وجد كل ما يدعيه من القول صامتاً، وكل ما يرتجي فعله كسولاً وكل ما يأمله مخيباً في أفعال ورؤى الشاعر العربي أدونيس والشاعر الفرنسي أندريه فيلتر والشاعر الياباني كوتا روجنا زومي. وكان قد رافق هذا الأخير إلى الموت في معرض استثنائي قد يكون بالنسبة لذلك الشاعر كما أتوقع ضرورة حياة وتعويذةً يأنس إليها في مرحلة ما بعد

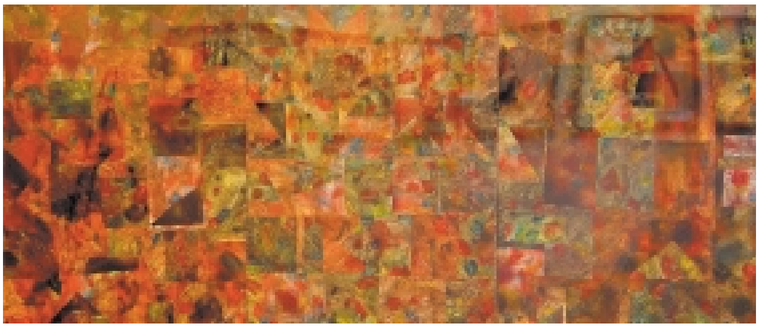
* شاعر وناقد من العراق مقيم بالسويد.



الموت. و«هيمت» حين يذكره لا يفصح إلا عن حزن شفاف، هو الحزن الذي يفرضه فراق مؤقت كما لو أنه يستجيب لقصائد الشاعر. تلك القصائد التي تمجد حياة لا يدنو منها الموت إلا من أجل تأكيد استمرارها بهيئة أخرى. ولهذا يمكنني القول إن الشعر لم يكن ملاذاً لهذا الرسام؛ لم يكن وسيلة إثراء يقتنص من خلالها صورا خانتها العين وأسرتها الكلمة. كان الشعر بالنسبة إليه هو الحياة الكامنة كلها؛ جملته الناقصة التي لم يقلها. فـ «هيمت» الذي يعيش في باريس حياة متقشفة يعرف أن الشعر هو ما يريده تعففاً وزهداً. من خلاله يهتدي إلى الأنفاق التي تقوده إلى قديسيه وإلى رعيته في الآن نفسه. هذا الرسام يرى في الشعر عودة إلى حياته البرية، تلك الحياة التي فارقها من غير أن يخترق تفاصيلها. إن الشعر يعود به إلى سبب نفوره من كل ما يحجر على حريته ويصادر قدرته على الذهاب بعيدا. يرى بعيون شعرائه الطفل الذي كانه والذي حرم لذائذه وهو ينعم بترف وهمي. خربشاته التي يلهمها انخطافه بالشعر تكشف عن ولعه المستميت برغائبه الطفولية التي لا تزال طريه.

2

دفاتر «هيمت» الشعرية هي مكائد منصوبة في طرقات غير مرئية. فمثلما يقرأ هذا الرسام الشعر برسمه، في الحالين ينادي (القارئ والرسام) بهدفه بعيداً عن المعنى. ذلك لأنه لا يرى في الكلمات أقفاصاً بل يرتادها بصفتها حقولاً ممتدةً؛ حقولاً تطلق حواسه من مكامنها. تفعل الكلمات بالنسبة إليه فعل الحفز لا فعل المحفز. وهو في ذلك إنما يستجيب لجوهر الشعر بصفته معادلا غامضا للوجود. وبشكل أساس فإنه يستلهم الخفة التي يصدر عنها الشعر في اتصاله بوقائعه. تلك الخفة التي تبوح بها الكلمات من غير أن تعلنها، تتماهى بها من غير أن تظهرها، تتماهى معها من غير أن تكون قادرة على استعراضها. وهذا ليس يسيراً، إذ إنه يتطلب بشكل رئيس نوعاً من التحرر من الشعر، كونه فعلاً مقيداً بالكلمات المقيدة هي الأخرى بمعانيها. وهو ما فعله «هيمت» حين اختار أن يزاوج بين إيقاعين مصدرهما واحد، هو الكلمة داخل الشعر: الإيقاع الأول يصدر عن الجرس الذي يصدر عن اصطدام الحروف والكلمات، بعضها بالبعض الآخر. أما الثاني فيصدر عن الشكل الكتابي الذي يتخذه الحرف حين يفارق كيانه المفرد فيزيح الهواء الذي يفصله عن الحروف الأخرى التي تجاوره ليكون جزءاً من عمارة شكلانية جديدة. هذه المزاوجة الإيقاعية وقفت حائلاً بين «هيمت» والخوض في التيار الحر وفي. ذلك لأن جرس الكلمة في الشعر قد وهبه القدرة على



أن يرى الحروف والكلمات في غير محلها. فهذا الجرس المستلهم أصلا من الفراغ الذي يحيط بالحرف والكلمة على حد سواء والذي يتقن الشعراء وحدهم إمكانية تفجيره يقف بالحرف في مواجهة مصير شكلاني متغير، بالمعنى الذي يهبه إمكانية الخلاص من شكله الثابت وهو ما رأى فيه الرسام «هيمت» فرصة لعصيان المفهوم التصويري للحرف، بصفته كائنا مجردا من الحياة. ذلك لأن رسومه تقيم في لحظة العصف التي تنشأ بسبب التصادم بين الحروف أو الكلمات. تلك اللحظة التي يعبر عنها كل اقتراح شعري أصيل. يمكننا والحالة هذه الحديث عن فتات تصويري تدعمه الموسيقى. من هذا الفتات صنع «هيمت» عالمه الفاتن. ومنه استعار تقنيته في صناعة صوره التجريدية التي يدعم بعضها البعض الآخر في الذهاب إلى نوع صاف من الارتجال الموسيقي. فهذا الرسام لا يصنع مشهداً يستعير كماله من وحدته بل إنه يعيد الكمال إلى فكرته، أجزاء يستدعي بعضها البعض الآخر ويلتحم معه لغاية في نفس الرسام. الفتات الذي يخلفه الشعر ينتج أجزاءً تصويريةً متناثرةً هي ما يشكل المادة الأولية التي يستعملها الرسام «هيمت» بدهاء ومكر لإنتاج صوره. وهي صور مجازية.. تعبر عما يخفيه الشعر من فوضى. تلك الفوضى التي تستلهم هذيان الحواس. وهنا بالضبط يقيم «هيمت» مكائده. فالصور التي ينتجها هي التجسيد الأمثل لمفهوم الكثافة المضادة. ذلك لأن صوره المكتظة لا تكشف عن واقعة مرئية بعينها، بل إنها تكاد لا تشي بمرجعياتها على مستوى التماهي مع الواقع، بقدر ما تسعى إلى أن تثير في العين أسئلة لم يستطع الخيال التصويري اللحاق بها. يمكنني القول هنا: إن هذا الرسام استطاع أن يلتقط نوعاً شفافاً من الكثافة لا يمكن اقتناصه إلا عن طريق الشعر.

3

صلة «هيمت» بالشعر ليست صلة قراءة مكتفية بالنص. الشعراء الذين استلهم قصائدهم رسماً هم أصدقاؤه. وكما يبدو لي إن هذا الرسام يجد سحرا خاصا في معايشة الشعراء يدفعه إلى تقصي حقيقة الوقائع الخيالية التي تستند إليها شخصياتهم في رسومه. هناك قراءة للشعر وللشاعر في الآن نفسه. كما لو أنه وهو يقف في حضرة الشعر يمارس دورين دور العراف الذي يقرأ الغيب ودور المتلقي الذي ينوء بثقل المرئيات. فهو يمزج البصر بالبصيرة ليستخرج عصارة تجربته: الشاعر مرئياً. الرسام هنا لا يضع الشاعر في مواجهة قصائده بقدر ما يسعى إلى الكشف عن حياة يتقاسمها طرفان: الشعر والشاعر. رسومه تتغذى على مفارقة تنشأ في اللحظة الحرجة. تلك اللحظة التي يكون فيها المرء شاعرا ولا شئ آخر. وهي اللحظة ذاتها التي تزيح الكتابة عن طريقها كل فكرة تقف بينها وبين الشاعر. لحظة استفهامية عاصفة



يسعى «هيمت» إلى اعتراض طريقها، لتسيل رعودها وبروقها ورحيقها وهشيمها على سطوح لوحاته. فما نراه على تلك السطوح ليس الشعر بل حساسيته؛ تلك الحساسية التي تمعن في الفرار والضلالة والاختباء والانعتاق والتململ. وإذا ما كان النص بصفته مادة كتابيةً أحياناً يعيق هذه الحساسية من الوصول إلى غايتها فإن «هيمت» من خلال رسومه يسعى إلى تكريس ذلك الوجه الشائك والملتبس من وجوهها. بل أنني غالباً ما أراه ساعياً إلى التشبه بها، من حيث قدرته المرحة على أن يطعم عيوننا لذة الأكل من غير أن يكون الطعام في متناول أيدينا. وكما أعتقد فإن الشعراء مع «هيمت» يشعرون بالراحة لما تتضمنه رسومه من إثارة للمعان الحساسية الذي تسترت عليه قصائدهم. رسومٌ تعيد إلى شفاههم رعشة القول وإلى أصابعهم شغف الكتابة في أشد حالاتها سرية وحميمية فهي تتسكع بهم على حافات الظلال التي تسربت من بين أقدامهم من غير أن يتمكنوا من القبض عليها.

وكما أرى فإن «هيمت» اكتسب من الشعر الكثير من العادات التي وجدت طريقها إلى الرسم: الخفة التي لا تعيقها كثافتها عن التحليق؛ الوحدة التي لا تنقضها الإشارة إلى الأجزاء؛ التنقيب في ما هو خام بالرغم من الإبهار الشكلي الخارجي الذي يكشف عن إتقانٍ مهنيٍ حاذقٍ؛ فوضى المشاعر وهي تستعرض قابليتها على التماهي مع نظم شكلية متعددة عن طريق استدراجها، ثم بعد كل هذا اللوحة التي تومئ بمرارة ولوعة إلى ما لم يرسم منها بعد، حيث يهتدي الرسام من بعدها إلى الرسم ثانية. وهو ما يعبر عنه فرنا ندو بيسوا في قصيدته (كتبت قصائد كثيرة):

وعلي بالطبع أن أكتب أخرى
كل قصيدة لي تقول الشئ نفسه
كل قصيدة لي هي شئ مختلف
كل شيء هو طريقة مختلفة لقول الشيء نفسه
أحيانا أرى حجراً
أعرف أنه لا يحس
لا أغالط إذ أدعوه أخي
وأحبه لأنه حجر،
أحبه لعدم إحساسه، لعدم شبهه بي

يمكن النظر إلى رسوم «هيمت» على أنها سلسلة يقود بعضها إلى البعض الآخر حيث التجريب يهب الشيء نفسه قيماً جماليةً مختلفةً مثلما فعلها الرسام الأمريكي وليام دي كوننغ في سلسلته الشهيرة (نساء).

ما تعجز اللوحة عن قوله أو الوصول إليه تقوله لوحة أخرى وتصل إليه. الرسام هنا يراهن على ما لم يرسمه بعد؛ على الكامن في خزانته من رؤى بصرية؛ تلك الرؤى التي لم يفلح في استخراجها بعد. وهي رؤى تظل غامضة حتى وإن تمظهرت بطريقة أو بأخرى. ذلك لأنها تصدر عن شغف غامض بما لم يؤسر بعد.

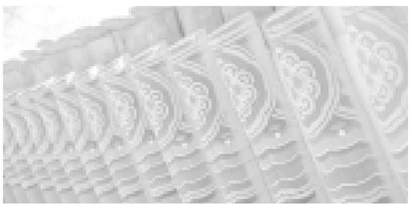
4

يشيد «هيمت» لوحته جزءاً بعد آخر. حريته تكمن في أنه لا يرى قبل الرسم لوحته. إنها تتشكل تدريجياً.

ليس الموضوع هو ما يستدعي الأجزاء إلى أن تتراصَّ، بل الإيقاع هو الذي يحث تلك الأجزاء على أن يقتفي بعضها أثر البعض الآخر، في احتفال تصويري لافت. أليس هذا ما يفعله الشاعر الحديث وهو يكتب قصيدته؟ يكاد الأمر أن يكون أشبه باللعبة. هناك الكثير من العبث الممزوج بالخبرة. فالرسام هنا يقصد العبث في مواجهة البلاغة المتحجرة. أقصد بلاغة صناعة اللوحة. والرسم هنا يتخذ طابعا افتراضيا بعد أن تخلى عن استعداده للقبول بالقوانين الجمالية التي تُملى عليه من خارجه. إنه ابن بداهته التي تفتح أمامه الطرق في اتجاه المجهول. دائماً لدى هذا الرسام ما لم يفعله بعد. هذه الواقعة تنطوي على نوع من الاعتراف المتبادل بعدم الانسجام بين الرسام ولوحته. هناك عراك خفي بينهما. عراك لا يفصح عنه الشكل الذي يبدو مموسقاً بل تفضحه عودة الرسام إلى عجينته التصويرية مرة تلو أخرى. ولأن الجزء الذي يرسمه «هيمت» هو كالبيت الشعري الذي لا يكتب إلا مرة واحدة فإن تلك العجينة تظل طريةً على الدوام؛ طريةً بما يستفزها ويحثها على اليقظة. ولكن هل يمكن النظر إلى لوحة «هيمت» بصفتها وحدات شكلية متتابعة يمكن العودة بكل وحدة إلى فرديتها؟ هذا ما لا يمكن توقعه. فلوحة «هيمت» كالقصيدة الحديثة لا يمكن الانتفاع بأجزاء منها وإهمال الأجزاء الأخرى. إن الأجزاء تتداخل فيما بينها لتشكل كلاً مأسوراً بغنائيته. وهو كلٌّ تطعن تدفقه أية محاولة للبحث في نسبه. صحيح أن لوحة «هيمت» يمكن أن تُرى من جهات عديدة، فالرسام لا يُخضع عينه لمنظور بصري محدد ومعين سلفاً، وهذا من شأنه أن يهب الأجزاء نوعاً مضافاً من القيمة غير أنها القيمة التي تخدم الكل ولا تبرهن على الانفصال.

5

ولكن هل يمكنني المجازفة بالقول إن محاولة «هيمت» وهو الذي رسم عشرات الدفاتر الشعرية تضعنا في مواجهة معنى مضاف لمفهوم الشعر؟ أعتقد أنها على الأقل تحررنا من الكلمات. تدفع بنا إلى الوقوف خارج المساحة الاستفهامية النسبية التي غالباً ما تكون مصدراً لسوء الفهم؛ تقترح لغة لما هو مطلق؛ لغة صافية وخالصة ونقية تستدرج كل ما هو مبهم وسري وخفي وعابر ولامع وخفيف وهي ترتجل بلاغتها في لحظة إشراق، لا يشكل الوصف إلا محاولة لإفسادها. يعود «هيمت» إلى الشعر بصفته تمتمةً منفصلةً، لا بصفته بلاغا متصلا. وهو بذلك يعيد الشعر إلى مصدره: موسيقى تهب من الفراغ لتعود إليه. فالكلمات في الشعر ليست سوى ذريعة لقول ما لا يمكن قوله. أما القوانين التي تفرض على الشعر من خارجه فهي محاولة لإنكار حريته ليس إلا. «هيمت» يسعى إلى أن يقنعنا بأن الشعر يقيم دائما في مكان آخر مثلما هي الحياة حسب (رامبو). وهو في ذلك إنما يسعى إلى تمجيد ما يتبقى من الشعر والثناء عليه. لوحاته تقول لنا: إن هنالك بيننا وعلى مقربة منا شعراً كثيراً؛ شعراً فالتاً؛ شعراً يفر ما إن نسعى إلى القبض عليه؛ شعراً لا يودُّ أن يكون فريسة. هذا الرسام يتسكع بين قصائد الشعراء الذين يحبهم باحثاً عن النور الذي يملأ قلبه بالاطمئنان: الموسيقى التي نسمعها تصدر عن مطلقٍ.. نحن في رعايته.. هو الشعر.■





❖ عمل للفنان محمد شبعة، ١٩٧٤
– «بدون عنوان» أكريليك على قماش، ٨٨×٨٨ سم

محمد شبعة:
من الميكانيكا إلى السحر

بنيونس عميروش *

من نافلة الحديث أن التشكيل المغربي المعاصر ، وعلى امتداد نصف قرن فحسب، أمسى متنا إبداعيا متجذرا في الحقل والجدل الثقافيين ، ومتنا بارزا يؤكد اندماجه الفعال باستمرار ، باعتباره انعكاسا للوعي الاجتماعي والتاريخي والفني . بيد أن زمن تشكلاته كوعي ثقافي وطني ، عرف عدة إرهاصات وتفاعلات ، إذ كان عليه أن يحول التقاليد البصرية المحلية من الهامش إلى المركز ، بعد أن عمل المستعمر على الدفع بها من المركز إلى الهامش ، أي تهميش الثقافة الشعبية وضمنها مختلف أوجه الصناعات التقليدية ، وأحل محلها التقاليد البصرية الأوروبية التي يتم نعتها بـ «تصوير الحامل» La peinture du chevalet، موازاة مع تكريس مفهوم المدينة La ville بوصفها نسيجا معماريا خاضعا لقواعد الهندسة المدنية Geni-civi .

في هذه الحال ، وبعد الاستقلال مباشرة ، لم يكن المغرب في حاجة للفنان التشكيلي القابع في مرسمه ، والمنقاد وراء هواجسه الذاتية ، بل كان في حاجة إلى الفنان النبيه ، المنفتح، الذي يمتلك القدرة على إنتاج العمل الفني وخلق خطاب ثقافي حوله ، بناء على رؤية شاسعة النطاق ، رؤية بانورامية ، قائمة على وعي فني وثقافي واجتماعي في ذات الحين . كان المغرب في حاجة إلى الفنان المفكر . كذلك كان محمد شبعة بجانب مجايليه فريد بلكاهية ومحمد مليحي .

١ . بين التراث والمعاصرة :

بعد عودته من إيطاليا حيث تابع دراسته بأكاديمية الفنون الجميلة بروما (١٩٦٢ ـ ١٩٦٤) ، إلتحق محمد

* فنان تشكيلي وناقد من المغرب.



❖ عمل للفنان محمد شبعة، ١٩٨٥
– أكريليك على قماش، ١٤٠×٩٠ سم

شبعة ، العام ١٩٦٦ ، بمدرسة الفنون الجميلة بالبيضاء ليشارك المليحي في التدريس تحت إدارة بلكاهية ، ومنذ وقتذاك تم نعت هؤلاء بجماعة ٦٥ .

في هذه الحقبة ، ساهم شبعة بشكل فعال في إعادة هيكلة المدرسة وإصلاحها ، حيث عمل ، رفقة زملائه ، على تحليل الموروث الفني المحلي ، وفكر في استغلال وإحياء مختلف أشكال الرموز المتعلقة بالثقافة البصرية الوطنية ، و مختلف الأنماط المرتبطة بالصناعة التقليدية ، ومختلف أنواع الزخارف والتزاويق والتوريقات المتعلقة بتنميقات المعمار الشعبي، وذلك استنادا إلى تصورات فنية خاضعة لهيكلة تشكيلية تجمع بين ما هو تقليدي وما هو معاصر، بصيغة فكرية / رؤيوية قريبة إلى حد كبير من الطرح الذي يقترحه الأستاذ عبد الكبير الخطيبي في «النقد المزدوج».

إن الحديث عن هذه العملية المرتبطة بهذا التصور الشامل ، والداعية إلى قلب المفاهيم «الإستعمارية» وتغليفها ، بل وطمسها بجوهر الفطنة ، يبدو سهل المنال من ناحية التحقيق النظري / الفكري ، بيد أن تنفيذ هذه العملية لايخلو من صعوبة كبيرة من حيث التحقيق الفني / التشكيلي . وإذا استحضرنا القدر الفعال الذي ساهم به محمد شبعة ، فإننا لا نمتلك إلا أن نلامس قدرته المرفوقة بالحماس الفائق ، وتمكنه من إدراك دقائق الأشياء . خاصة وأن إقامته في إيطاليا مكنته من الاحتكاك بمختلف تجليات التصوير العالمي ، ومعايشة الحركات الفنية الأكثر إثارة في تلك المرحلة ، واقترابه من جل الإشكالات المطروحة في سيرورة تاريخ الفن عموما ، من خلال اتصالاته بالمثقفين والمصورين الطلائعيين بروما . من ثمة ، جاء تأكيده الواضح على الجانب المتعلق بأنواع تفاعلات الفن وتأثيرها في المجتمع ، وكذا وظائف الفن في المجتمع.

من داخل المسألة ذاتها ، يقول محمد شبعة : «وقعت قطيعة بيننا وبين تقاليدنا في حقبة سلبية متعلقة بمرحلة سياسية ـ تاريخية معروفة . فقد أراد النظام الكلونيالي في مدارسه أن يبعدنا عن تراثنا وعن تقاليدنا الثقافية والفنية ، بمحاولة استبدالها بقيَمِه الخاصة . وفي مجال الفنون التشكيلية ، أقحم تصوير الحامل باعتباره الوسيلة المثلى و الوحيدة للتعبير التشكيلي . كما تم استيراد النحت التشخيصي

والأكاديمي في نفس الاتجاه (...) كنا في هذه الحقبة بعيدين من أن نرى في واقيَة المعمار المغربي ، في جدران الزليج ، في الجبص المرصع والخشب المنقوش ، في زرابي زمور وكلاوة ، في الخزف ، في جميع أشكال التعبيرات التقليدية الوطنية أعمالا تشكيلية مستقلة ، فنا بصريا خاصا ، أو فنا يستطيع أن يتخذ في مجمله قيما تشكيلية عالمية (...) كان لدينا الانطباع بأن الفن يبدأ عندنا مع ظهور اللوحة» (أنفاس ٦٧) (١).

٢. بين الفن والعمارة :

بناء على هذا اللون من إعادة النظر في الفعل البصري ، وبناء على هذا الوعي ، لم يكتف محمد شبعة بالتفكير في استغلال الموروث البصري المحلي في اللوحة المعاصرة فحسب، وهو الجانب المعروف ، والذي أمسى مرتبطا بمدرسة الدار البيضاء ، بل ركز جهوده تجاه مجال أكثر رحابة لاستقبال مثل هذا التوظيف بشكل أصح وأرقى ، ألا وهو مجال الفن المعماري . من هذه الزاوية الدقيقة ، انشغل في البحث عن الصيغ والإمكانات التنفيذية التي يمكن أن تزاوج بين الهندسة المعمارية والصناعة التقليدية على اختلاف أشكالها ، وظل ينادي المهندسين المعماريين المعاصرين لتنفيذ هذه المزاوجة ، من خلال تنقية عدد من الأكسسوارات، وتوظيف مواد مثل الزليج والخشب المنقوش والجبص المرصع ... وظل يحثهم على الأخذ في الحسبان إعداد مشروع إدماج الفن التقليدي والتعبير المعاصر منذ التخطيطات الأولى للمشروع، وذلك ضمن خطة تعاون بين المعماري والصانع التقليدي والفنان التشكيلي المعاصر ، على شاكلة منهج مدرسة الباوها Bauhaus الألمانية (٢) .

كي نقترب من نظرته في هذا الشأن ، أدعوكم للإنصات إليه : «إن المقاولين ، كانوا من القطاع الخاص أو العام ، وأغلب المهندسين المعماريين ، ينقصهم الإمساك بالوعي المتعلق بضرورة إدماج الصناعة التقليدية والمعاصرة المغربيتين في المعمار الفندقي خاصة (...) على المهندس المعماري أن يتحلى بالتواضع ليطلب رأي الصانع التقليدي في الرسم والشكل والمادة ، من أجل تحديد القطعة التقليدية المراد إدماجها . هذا التواضع نفسه ينبغي أن يوجه الحوار بين المعماري والفنان التشكيلي المعاصر . كلما قمنا ببناء مجموعة سياحية ، تظهر لنا الفرصة المثالية لخلق حيوية قادرة على أن تعكس حساسية وثقافة المغاربة . زد على ذلك أن هذه المجموعات السياحية هي أمكنة للتبادل الثقافي الضروري من أجل تحقيق سياسة ذكية (...) ومصلحة السياحة ، عليها أن تلح على المتعهدين الخواص أن يخصصوا قاعة للعرض ، ومتحفا محليا صغيرا» (٣) .

في شمولية هذا التصور ، يزكي محمد شبعة قناعته الجازمة في ضرورة نشر الذوق البصري على أكثر من مستوى ، وعبر أكثر من فضاء . والقناعة الجازمة نفسها توضح لنا سبب تأكيده المستميت على كون الفنان مطالب بأن يمنح شكلا لحضارة مستقبلية بكاملها ، إذ إن أية حركة ثقافية معينة ، يمكن أن تحدد كل أشكال الحياة داخل المجتمع (المسكن ، اللباس ، الأثاث)، ولذلك يرى أن إدماج الفن في المعمار والهندسة المدنية يمكن أن يساهم بالاحتكاك اليومي والمستمر (٤) . ولعل هذا الإصرار على الدفع بالفن نحو الخارج ، يحيلنا بشكل مباشر، على البداية المعروفة في تاريخ التصوير المغربي المعاصر في تخطي جدران الصالة والرواق، وهي التجربة المتعلقة بالمعرض- البيان بساحة جامع الفنا بمراكش ، العام١٩٦٩ ، ومعرض ساحة ١٦ نونبر بالدار البيضاء في نفس السنة . وإلى جانب أعمال شبعة ، ضم المعرضان أعمال كل من بلكاهية ومليحي وحميدي وحفيظ وأطاع الله .

وبطبيعة الحال ، لم تقتصر مسألة نشر الفن ونشر الثقافة البصرية على هذا الحد فحسب عند شبعة ، بل ظل متمسكا بتنوع الأنشطة عبر عدة جبهات، فالمطلع على تجاربه المتداخلة وكتاباته المختلفة على امتداد أكثر من أربعة عقود ، يدرك أنه لم يغفل مجالات أخرى كالكرافيك والإشهار (تصميم الملصقات خاصة) والسينما والتلفزيون والراديو

(ساهم في إنجاز برامج فنية في عهد المهدي المنجرة) ... عبر كل هذه القنوات يترصد الخيوط التي تعمل على توسيع أفق انتشار الفن، وثقافة الفن.

٣. بين الفن والتربية :

علاوة على ذلك كله، لابد من الوقوف عند تجربة شبعة التربوية، حيث له باع كبير في حقل التربية الفنية بمفهومها البيداغوجي - التعليمي. فإلى جانب الفنان والمبدع في شخصه، ينضاف لقب الأستاذ والمعلم.

منذ انشغاله الفعال والمعروف في إعادة بناء هياكل البرامج التعليمية وتطعيمها بالبعد الوطني القائم على الوعي الحقيقي بمفهوم الهوية بمدرسة البيضاء للفنون الجميلة، وهو يؤكد باستمرار على ضرورة قيادة معركة على مستوى التربية البصرية، استنادا إلى إحداث برنامج وطني للتربية، إذ على الفنان أن يتدخل في جميع الحقول التي يتم من خلالها تنفيذ هذه التربية (٥). وبنفس المساعي التربوية اشتغل أستاذا بالمدرسة الوطنية للهندسة المعمارية بالرباط، حيث عمل على إنجاز تصور للدروس بناء على القواعد الخاصة بالفنون التشكيلية باعتبارها محورا مهما في التكوين لتحريض طلبة قادمين من التوجه العلمي. لذلك تطلع إلى تطبيق نوع من التعليم باعتباره قاعدة Base، اعتمادا على إحداث الاتصال اليدوي وخلق المعرفة الخاصة بالإنجاز، مع اختيار التقنيات التعبيرية المناسبة، ثم إعطاء مختلف العناصر والمعلومات حول الثقافة التشكيلية (٦). بذلك يمنح الطالب المعماري الإحساس بالمسؤولية الإبداعية، ويتيح له الإمكانات المعرفية التي من شأنها أن تحفزه على الخلق، وتبعده عن العقم الإبداعي حين تعامله مع إنجاز التصاميم والتخطيطات والمشاريع المرتبطة بالهندسة المعمارية بوصفها فنا تشكيليا.

خلال النصف الأخير من سنوات التسعينيات، تحولت مدرسة تطوان للفنون الجميلة من مدرسة إلى معهد، فكان من اللازم اختيار الرجل المناسب لتنفيذ هذا الإنجاز الذي لا يخلو من مجازفة. من ثمة، فإن إسناد الإدارة إلى محمد شبعة كان اختيارا لا يدعو إلى أي قلق. خاصة وأنه الأستاذ المعروف بكفاياته وتجاربه المتعلقة بالجانب البداغوجي والتربية الخاصة بتعليم الفنون الجميلة. وفي واقع الأمر، وبالرغم من العراقيل والصعوبات التي يمكن أن نتصورها من زاوية إعادة هيكلة البرامج والمواد، ومن زاوية الأطر التعليمية ومدى قابليتها في التعامل مع هذا التحول، فإن شبعة لم يدخر جهدا في إنجاح سيرورة التكوين بالمعهد، وقد توفق في وضع اللبنات الأساسية، وعمل على تطوير مناهج التدريس والبحث، سنة بعد سنة، إلى أن تخرج الفوج الأول من طلبة المعهد، وأخذ التكوين إيقاعه العادي الممتد عبر أربع سنوات دراسية، وفي جميع الأحوال، يبقى الأستاذ محمد شبعة مؤسسا فعليا لهذا المعهد.

قبل أن ينصرف شبعة عن إدارة المعهد، كنت قد تساءلت، في جلسة ثقافية تتمحور حول التعليم الفني بالمغرب: إلى أي حد استطاع محمد شبعة باعتباره من ذوي الميولات التحديثية فنيا وفلسفيا أن يوجه مؤسسة تحافظ باستمرار على أطر المدرسة أنفسهم، الأساتذة الذين أنفقوا سنوات كثيرة في التدريس بالمناهج التصويرية الإسبانية؟ وهل يستطيع هؤلاء الأساتذة أن يغامروا في التعامل مع الحداثة نظريا؟ من هذه الزاوية فيما أعتقد، نقترب من استحضار المجهود الجبار الذي أنفقه شبعة في تنفيذ تصوراته التعليمية التي تعتمد الجماليات الحديثة، وتفعيلها كي تنحو منحى التعليم العالي. فالتعارض الوارد في هذه الحال شبيه بالمسافة الشاسعة القائمة بين تعبير بول كلي وتعبير غويا أُف، مع إلغاء البعد الزمني.

الواقع أن بلدنا يحتاج كثيرا إلى مثل خبرات شبعة، وخبرات غيره ممن مارسوا التجريب في التشكيل المعاصر على مستويي الإبداع والبحث النظري. واستثمار هذه الخبرات الهائلة والنادرة في الحين ذاته يبقى راكدا في غياب القرار السياسي الحقيقي في تفعيل التعليم العالي المتعلق بالفن، من هنا وجب السؤال: إلى متى ننتظر إحداث كلية، أو كليات

الفنون الجميلة في بلدنا الجميل ؟

٤. بين الفن والكتابة :

لا يمكن الحديث عن أستاذية محمد شبعة دون استحضار نصيبه الوافر في الجدل والكتابة المتعلقين بالفن وقضاياه ، وكتاباته وحواراته وبياناته المنشورة والمتفرقة عبر العديد من الكاتالوغات والصحف والدوريات والمجلات المتخصصة ، تنهل من مختلف المشارب الفنية والتوجهات، إلى الدرجة التي يستعصي فيها على المتتبع جمعها والإحاطة بها كاملة .

بداءة ، يشهد له حضوره المستديم منذ انخراطه في جدل الحداثة ضمن رواد مجلة «أنفاس» Souffles، ومجلة «أنتغرال» Intégral بعد ذلك . وفي هذا الصدد، أرى من الأهمية بمكان ، الإشارة إلى أنه يمثل الاستثناء من بين مجايليه ، في كونه لم يكتف بتوظيف الفرنسية كلغة للكتابة والتخاطب ، بل عمل على تطوير كتابته باللغة العربية التي نال من جمالها وبلاغتها في أوائل شبابه بمدرسة عبد الله كنون الخاصة . من ثمة، إلى جانب إسهامه في المجالات التي تعتمد اللغة الفرنسية كالتي أسلفنا ذكرها (وينضاف إليها ، لاماليف والأساس) ، فقد كان من المساهمين الأوائل في المجلات المغربية التي اعتمدت اللغة العربية وتناولت موضوع الفن ، كمجلة الفنون(٧) على سبيل المثال . وعربيته ، العاكسة لعروبته ، مكنته من الحضور الفعلي ، والمشاركة الجدية في مختلف أشكال الجدل التي عرفتها جل الملتقيات والندوات العربية التي تناولت قضايا الفن الإسلامي ، والفن العربي المعاصر في راهنيته وآفاقه على وجه الخصوص ، مع التأكيد على أن حضور شبعة ، كان وما يزال ، يمثل حضور صورة المغرب في مثل هذه الملتقيات ذات البعد العربي . وفي هذا السياق نذكر بمشاركته الفعالة في الملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني برفقة عفيف بهنسي وأنجي أفلاطون (ضمن الملف الذي خصصته مجلة الوحدة للإبداع والهوية القومية) (٨)، ثم مساهمته في الندوة العربية التي رفعت شعار «الفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري»، وتمحورت أشغالها حول التأصيل والتحديث في الفنون التشكيلية ، بمشاركة الحبيب بيدة وعلي فرزات ومصطفى الحلاج (٩) .

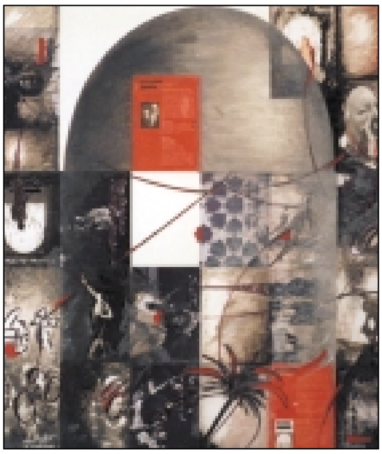
وعليه ، فإن الساعي إلى ملامسة الفن عندنا ، لابد وأن يعود إلى آراء ومناقشات ومقالات محمد شبعة . ذلك أن كتاباته تقربنا بوضوح من ملامسة نبض سيرورة التصوير المغربي المعاصر ، من التأسيس إلى التشكل ، وعلى اختلاف مناحيه وتجلياته . من ثمة، فإنها تعتبر مرجعا أساسا للناقد والدارس والباحث ، خاصة وأنها تغطي مساحة مهمة في تطوير الخطاب التشكيلي في المغرب بالمعنى التقدمي .

٥. بين التصوير ومفارقاته :

إذا نحن أردنا العودة إلى الحديث عن أصل كل هذه الهواجس والانشغالات ، أي العودة إلى إنتاج الفنان ، فإننا ، لا محالة ، نجد أنفسنا في وضع لا يخلو من الصعوبة . فالحديث عن أعمال محمد شبعة يحتاج إلى وقفة خاصة ، ممتدة ومتأنية ، ذلك أن مساره التشكيلي المتفرق عبد أكثر من ثلاثة عقود ، سرعان ما يتحول ويتشكل ، لأنه ، في الأصل ، يجسد صورة أخرى لفكره وتأملاته وتصوراته التي لا تني تكشف عن صفائه الفكري والوجداني ، كما تكشف عن قوته التعبيرية التي ظلت تنهل من مفاهيم الجماليات المعاصرة القائمة على حدة الرؤية التي لا تتجلى إلا بالقدرة على جمع المدارك : الجمالية والمعرفية والثقافية .

١.٥. صرامة الشكل :

في أواخر الستينيات وخلال سنوات السبعينيات التي عرفت الانطلاق والامتداد الفعليين لتجربة جماعة ٦٥ (المرتبطة بتجربة مدرسة البيضاء)، عرفت أعمال محمد شبعة النزوع الهندسي المنبني على توظيف الشكل المسطح (الثنائي الأبعاد) ، واعتماد المنطق الرياضي الصرف ، حيث يتم تطويع الأشكال استنادا إلى مبدإ التسطير المستمد من مختلف أوجه الفن الإسلامي عموما ، والزخرفة الهندسية على وجه الخصوص . فمن داخل التراكيب



❖ بنيوش عميروش (المغرب)
- «ذاكرة ١»، ٢٠٠٣ ، تقنية مختلطة على قماش،
١٠٠×٩٠ سم

الهندسية، يعمل الفنان على إيجاد العلائق التعبيرية بين الأشكال من جهة ، وبين الألوان من جهة أخرى، وبذلك يعمل على تذويب درجة الصرامة المكونة لبنية اللوحة : تعبيرية الشكل تكمن في صرامة هيئته ، من هنا يمكن أن نفهم أبعاد تأكيده باستمرار على ضرورة تهذيب الشكل . وفي اكتمال كل العلائق بين العناصر ، تتخذ الأشكال ديناميتها ، فتتداخل وتنسجم بتجاور انكساراتها تارة ، وتلتحم بتجاور انحناءاتها تارة أخرى.

في هذه الأعمال ، وانطلاقا من خاصية التضاد Contrasteالقائم بين المستقيمات والمنحنيات، يبحث الفنان عن الصيغ التشكيلية التي يمكن أن تعمل على تذويب هذا التضاد ، فيحوله إلى مبدإ للتوافق . من ثمة تمسي المنحنيات امتدادا للمستقيمات ، ويمسي الشكل العضوي امتدادا للشكل الخاضع للتسطير ، فتتألف الانكسارات والانحناءات تحت وقع التكرار والتجانس، لتندمج وتنسجم مع وحدة الإيقاع الذي تحكمه حركية التموج غالبا ، وهي الحركية التي تجعل العمل ديناميا ، حيث تندفع الأشكال وتتناسل إلى أقصى حدود الفضاء ، كي تضيف للعين هامشا خارج حدود اللوحة.

في صفاء اللون وفقاعته، وفي انتقاله بين الأساسي (Primaire) والمكمل (Complémentaire) ، بين الساخن والبارد ، بين الفاتح والغامق ، يتكثف وضوح رسم الشكل داخل نسيج اللوحة ككل . ولعل هذه الألوان، في جرأتها البصرية ، استنباط واستنتاج مرئي منبعث من طاووسية الألوان وهي تشكل تزاويق الزربية والسجاد والزليج وزخارف الأبواب والصناديق: نصاعة الأحمر والأزرق والأصفر والبرتقالي ..

٢.٥. تحليق الشكل :

بعد منتصف الثمانينيات ، عرفت أعمال شبعة نقلة نوعية ، تقلصت فيها درجة الصرامة في هندسة الشكل ، حيث أصبحت الأشكال المركزية بسيطة على مستوى الرسم ، ودينامية على مستوى التكوين . تتميز هذه الأشكال المركزية في كونها غير خاضعة للتسطير، قريبة من هيئة المستطيل العمودي (في لوحات معينة)، تثير الانطباع البين بخفتها وحركتها . بيد أن الشكل الملفت في الأعمال ، يتمثل في «الموتيف» حُين الذي ابتكره الفنان ، وهو العنصر الزئبقي الذي ينتقل ويتشكل عبر جل لوحات هذه المرحلة . هذا «الموتيف» عبارة عن شكل مجنح (مثل شكل سمكة مسطحة) ،

بزاوية رخوة وحادة تتطلع إلى الأعلى باستمرار ، يتزاوج بظله ويتناسل في اللوحة الواحدة أحيانا ، من دون أن يحتفظ بحجمه ، وفي تموج جانبيه تتصاعد الحركة ، ويبدو سابحا طوافا .

إلى جانب هذا «الموتيف» الفاعل في تنشيط مساحة اللوحة بدرجة كبيرة ، نجد عناصر أخرى مشاركة ، وهي عبارة عن خطوط ، وأشكال صغيرة منمنمة (Stylisées) مثلثات ، دوائر ، مربعات ، إهلليجات ، خطوط مائلة ومتموجة ... يتم زرعها بنسق فضائي مدروس ، على أساس تكييف قوة الدينامية في اللوحة من جهة ، وعلى أساس إبراز البعد الجمالي القائم على نوع هذا التركيب Composition أو ذاك من جهة أخرى ، مع الإشارة إلى أنها «وحدات» مختارة بوصفها عناصر دالة ورامزة .

الألوان تحتفظ بصفائها حين تَشْغَلُ وظيفة الزخرف (زخرفة دقيقة لأشكال دقيقة) ، وتتخذ لبوس الرماديات (الألوان الرمادية Les gris colorés) ، حين تغطي الأشكال الأساسية المترجمة للمساحات المهيمنة (الأحمر المسود ، الأزرق المسود ، البني ..).

بهذا النمط التعبيري ، كأن شبعة ، عمل على إطلاق سراح أشكاله ليجعلها طائرة ، عائمة ، تمارس نغمها إلى أن تخترق حدود اللوحة . فتوالد الأشكال وتناثرها بهذه الصيغة ، هي ترجمة تشكيلية لتمرد الشكل على مركزية التركيب وقانونه . وبذلك تبدو الأعمال محاذية لغنائية Lyrisme كاندانسكي ، غير أن غنائية شبعة لا تني تحتفظ ، في بنيتها ، على البعد العقلاني : ففي التلقائية الظاهرة للعيان في توزيع الأشكال وشطحها نحس بارتسام نوع من التلقائية المعقلنة، المحسوبة في العمق . من ثمة كانت هذه الأعمال موسومة بما يمكن أن ننعته بالغنائية العاقلة (Lyrisme rationnel) ، حيث يُخضِع المصور Le Peintre كل شكل وكل خط ، بل كل رقص إلى هيكلة رياضية في التكوين ، وفي خلق علاقة كل عنصر بالعنصر المجاور، مع الأخذ في الحسبان التنسيق المتعلق بالتوزيع الفضائي لخلفية اللوحة التي لم تعد مسطحة بأحادية اللون ، بل مدرجة ومبقعة أحيانا ، متداخلة مع الأشكال التي تعلن ثقلها البصري في اللوحة . فبهذا التلاقح المدروس تتصاعد تعبيرية الشكل ، ومن ثمة تتضاعف ميزة هذه الجمالية الغنائية التي لا تخلو من هندسية خفية .

٣.٥ تفجير الشكل :

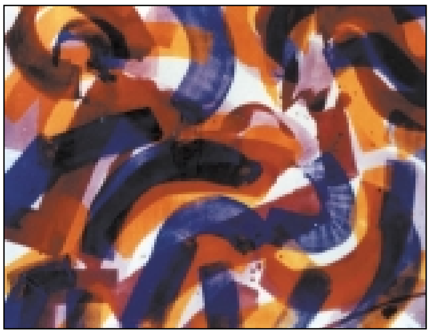
مع مطلع التسعينيات ، وإن احتفظت الأشكال برسمها وتموجها وديناميتها بناء على التراكب والتنضيد الجزئي ، فإنها لم تعد مساحات مسطحة منجزة بأحادية اللون ، بل أمست تعكس ترسيم نوع من حركية Gestualitéمختصرة قريبة من التنقيطية (أو التبقيعية) ، وهي تعمل على تنشيط مساحة الشكل ونزع سطحيته : إنها حركية موجزة في الأثر شَفكم الذي تمليه حركة اليد ابتداء من المعصم ، وتسجل فعل التكرار المكثف الذي يحكمه إيقاع اليد وهي تمارس «الحضرة»، وبتحول اتجاه اليد ، يتحول أثر إيقاع الحركية . نفس الإيقاع يلحق الخلفية بحدة مضاعفة ، لتحتد احتفالية الحركية باللون ومرادفاته الرمادية . إنه توتر الذات وهي تتأهب لتفجير الشكل وطمس إحاطته (Contour) ورسمه (باب الرواح ، الرباط ، ١٩٩٣) .

بدا هذا التفجير واضحا في أعماله التي قدمها في ١٩٩٦ (رواق دولاكروا ، طنجة) ، حيث اندثر رسم الشكل تماما ، وتم الانتقال البين من الشكل إلى اللاشكل L'informel ، فأصبحت الخلفية مكهربة بضربات الفرشاة العريضة ، ضربات ممتدة تشي بعنفها وتوترها وإيقاعها في الحين ذاته . وفي تراكبها وتداخلها ، تنتشر و تتكثف لتثير، هنا وهناك ، شهيق ضوء، وزفير شفافية .

أثر اللمسة وسيلان المادة ، يترجمان استعمال الفرشاة وهي مشبعة باللون ، كما يترجمان حركة اليد التي لا تكتفي بطاقة المرفق و الدراع فحسب ، بل تستمد حركيتها من شطحات الجسد المحموم .

٤.٥ . بلاغة الضوء / الشفافية :

مع نهاية التسعينيات (باب الرواح ، الرباط ،



❖ بنيوش عميروش (المغرب)
– «ذاكرة ١»، ٢٠٠٣ ، تقنية مختلطة على قماش،
١٠٠×٩٠ سم

١٩٩٩) ، عرفت أعماله ميلا جليا في تعاملها مع الضوء والشفافية من داخل الحركية نفسها . فمن توجهات اليد وهي تمارس فعل التصوير ، يبزغ نسق ما في إيقاع ضربات الفرشاة التي تبني سياقا تشكيليا لتراكبها وتداخلها . إنه السياق الذي يحكم « شكل» اللمسة من جهة (أشكال / ضربات منحنية ، متطابقة إلى حد كبير) ، ويحكم توزيعها داخل فضاء اللوحة بكاملها . ذلك برؤية تصويرية (Vision picturale) تجعل من الضوء والشفافية Transparence العنصرين الممثلين لجوهر العمل ، باعتبارهما النتيجة التي تقوم عليها جمالية اللوحة : لابد أن تحتفظ الخلفية ببصيص نور ، ولابد أن يخمد نصوع اللون ليدفع بزوغ الشفافية . كل ذلك يزكي لعبة الكشف والحجب ، الحضور والغياب .

عند هذا الحد الإبداعي ، يعلن شبعة أن الحركية والتلقائية تُقرّان الغنائية الماجنة الحسية والعنيفة لسيره الحالي منذ ١٩٩٣ ، مؤكدا أن هذه التلقائية ، وهذه الغنائية تقتضيان علاقة دينامية بين المؤلف والـ «قارئ» والعمل الفني (١٠) . لا شك في أن تطور هذه الغنائية وتشكلها ، إنما هو تطور في مسار التمرن على إسقاط وتكثيف قوة التعبير التلقائي المغلق بإيقاع الجسد وإيقاع الذات في الآن نفسه . فبذلك يتأسس الانعكاس التصويري بكل هذه البساطة الباذخة، القائمة على عمق التجربة ، ليمارس فعله، بعد ذلك ، على ذات المتلقي الذي لا يمتلك إلا أن يتفاعل مع جاذبية هذه الغنائية المشاكسة الداعية للمشاركة . من ثمة ، جعلها الفنان صورة للرقص ، دعوة للرقص ، إذ في تأملنا العميق للوحة ، نجد أنفسنا قبالة مشهد من مشاهد الباليه : تتحرك «أجساد» العناصر برشاقة عنيفة مواكبة لموسيقى منبعثة من صخب التلقائية وصخب الإيقاع . هكذا يبدو التجريد الغنائي نابعا من تصور يغرف من النزوع الصوفي :

يدي تكتب بضربات فرشاة محمومة
كأني مفرغ من جوهري
أرتعش تحت اندفاع قوة :
قوتي
أنسى نفسي ، حضور / غياب.
(...)
بأي سحر أو خيمياء
صنعت اللوحة نفسها لتظهر نفسها ؟
(...)
أمام اللوحة ، أنسى نفسي
لحظة إبداع
فيزيقيا ، أنا غائب
وحده هيجان محموم
يشهد على حضوري الفيزيقي (...) (١١)

لنلاحظ أن الكتابة اللغوية نفسها ، عرفت عزوفا عن شكل النثر ، ولبست شكل القصيدة في بياناته .

٥.٥. تصعيد الحركية :

في أعماله الأخيرة (ضمن المعرض الاستيعادي ، مسرح محمد الخامس ، يوليوز ٢٠٠١) ، اتخذت التلقائية / الحركية عنده حدها الأقصى . في الأثر الجارف والعنيف، ترتسم الضربات بسيلانها ولطخاتها وبكل ما تحدثه من تشتيت شظايا المادة ، من دون أدنى تكليف ، ومن دون أدنى رقابة أمست الغنائية الحسية تجسيدا دقيقا لهيجان الجسد الذي يتدخل بكل ثقله في اللوحة ، باعتبار الفرشاة امتدادا للجسد بكامله . ولإنجاح تنفيذ هذا التدخل ، عمل الفنان على تمديد شساعة القماشة (لوحات أحادية كبيرة الحجم، وأحيانا مزدوجة Diptyques)، ليتم استقبال كل تشكلات الحضرة وقفزها ، ويتم استقبال حركية اليد على حد امتدادها وعنفها .

بالإضافة إلى الاستغلال الباذخ للمادة Matière، كمادة سائلة من خلال السمك الكمي للصباغة وما تثيره من تفاعلات لأشكال الأثر ، نجد توظيفها بتقنية الكولاج Collag، ليتضاعف سمك المادة بتلصيق نوع من الثوب القابل للتشكل المساير لهذا الميل الطقوسي . وفي اكتمال تأثيث القماشة الواسعة الأطراف ، تصبح اللوحة إطارا فاضحا لتلقائية ماجنة تحكمها جمالية الفراغ ، وينيرها ويشعلها سحر الضوء .

٦. من الميكانيكا إلى السحر :

إن هذه الحركية التي بدت مرادفة لتوصيف أعمال محمد شبعة منذ مطلع التسعينيات ، هي تأسيس لقواعد خاصة تمتح من البعد الذاتي الشاعري، وتعلن تجاوزها في مقابل البعد العقلاني الهندسي الذي طبع انطلاق المسار ومده ، كي تأتي اللوحة «متجاوزة لاحتباساتها الهندسية ، فتهيج وتثور على نفسها من الداخل ، ومن تلقاء نفسها (...) هكذا تتأسس قوانين جديدة بين شبعة وعالمه المكتنز ، بين اللوحة و امتداداتها عبر المكان» (١٢) . كان لابد من أن تتخذ الغنائية كل هذا السير المتأرجح والمتأني في الوقت ذاته، حتى يتأسس صفاء الشاعرية بناء على خطة رؤيوية تسعى إلى ترتيب درجة التدخل العقلاني وكيفية استئصال زوائده رغبة في صنع حركية لا تتغيّى اعتماد عفوية قائمة على اندفاع فارغ من الجوهر ، بل تتغيّى اعتماد نوع من العفوية المؤسسة على التصورات الخاضعة للتجريب المتفاعل مع المفاهيم الحديثة . لذلك تتدخل القوة الذاتية / الحسية انطلاقا من «نظام» معين . فمن خلال هذا «النظام» المقيم في العمق ، يترتب «اللانظام»، ليتسنى للحركية الإمساك بصدقها وحريتها وجنونها ، وتتفاعل لملاحقة اللامرئي بكل ما أوتيت من طاقة .

كان على محمد شبعة أن ينطلق من البناء العقلاني واستلهام جوهر الهندسة العربية (مع منتصف الستينيات) ، ليشرع في تسطير مشروعه النبيه ، مراعيا ظروف وشروط الوضعين الفني والثقافي الوطنيين ، ومراهنا على الربط المستديم بين النظرية والتطبيق، ليسير بخطى حثيثة نحو بناء تشكيلي متماسك ، يُبرز بشكل جلي تسلسل مناهجه الإبداعية للانتقال من التجريد الهندسي إلى التجريد الغنائي Lyrique Abstraction، عبر العديد من المحطات . كما يبرز بناءه التشكيلي كيف أقام ميكانزمات معيارية في ضبط وتكييف مقدار تدخل البعدين العقلاني والغنائي للتجويد والتوليف بينهما من تجربة إلى أخرى . من ثمة كان لابد أن يوزع محطاته عبر كل هذه السنوات ، بل عبر كل هذه العقود، ليلحم تمفصلات العبور من صرامة البناء العقلاني إلى شاعرية البناء الغنائي / الصوفي ، وينتقل بذلك من أجواء الميكانيكا إلى أجواء السحر المنبعث من جوهر الباطنية L'ésotérisme. .

من زاوية أخرى ، ألا يعتبر هذا الميل الحاد إلى السحر الشاعري ، في حقيقة الأمر ، عودة إلى الهواجس الغنائية التي طبعت الفنان وهو في ريعان الشباب ؟ ذلك أن بعض أعماله التي أنجزها قبل منتصف الستينيات ، واصطحبها معه من روما ، لا يمكن تصنيفها إلا داخل التجريد الغنائي ، وهي جماعٌ

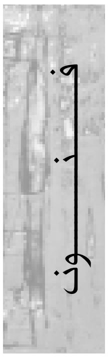
بين البساطة في التكوين والاختزال في العناصر : الخلفية البيضاء لا تتسع إلا لِلَطخة واحدة ، أو لمسة حركية واحدة ، ولا تتحمل إلا لونا واحدا فحسب (الأسود ، أو الأزرق المسود) (ضمن المعرض الاستيعادي ، مسرح محمد الخامس ، يوليوز ٢٠٠١) .

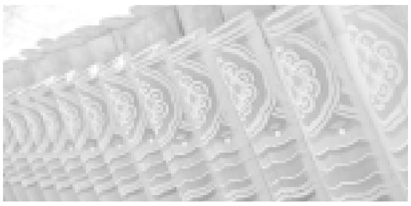
وعليه ، هل يحق لنا القول أن شبعة ، في مطلع القرن ، يعود إلى نقطة الانطلاق ، انطلاق الحلم ، وبذلك يقفل دورة مساره الإبداعي ؟ من المؤكد أن الفوران الإبداعي لا يطيق الإقفال عند الفنان الحقيقي. وإذا نحن سلمنا بوقوع هذا الإقفال ، فإنما هو اكتمال للمنجز ، وبداية لما لم ينجز بعد ، بداية الحلم الآخر : من ذات الفنان ينبعث الطفل من جديد، فيلاحق متعة السحر من جديد ..

بطبيعة الحال ، فإن هذه الإحاطة بإنجازات شبعة الإبداعية تبقى قاصرة في الحين الذي لم نتطرق فيه إلى إبداعاته الحجمية المتمثلة في قطع نحتية تعود إلى حقبته الهندسية ، وقد بحث من خلالها في الجمالية المرتبطة بالمملوء والفارغ (Les pleins et Les vide) وتوازن الكتل (Masses) القائم على هندسة الضوء والظل والإيقاع . وكذا إنتاجاته الفوتوغرافية ، وإنجازاته المتعلقة بالديكور الداخلي حيث أسس «استوديو ٤٠٠» للتصميم و الديكور بالبيضاء ، فتحول إلى استوديو «شين» بعد ١٩٧٤ . بالإضافة إلى إبداعاته الجدارية التي عرفت انتشارا واسعا ، ابتداء من أول دورة لموسم أصيلا الثقافي إلى مختلف العواصم العالمية ، ومن بين إنجازاته الأخيرة ، لوحة جدارية (Panneau mural) بمنتهى المطار الدولي بشيكاغو في ماي ١٩٩٣ . بهذا كله تنطبق عليه صفة التشكيلي Le plasticien بالمعنى الحقيقي .

بناء على كل ما سبق ، يبقى محمد شبعة نجما بارزا من بين الفنانين الذين واكبوا ولادة وتشكل وامتداد الفن التشكيلي عندنا ، خاصة وأنه واحد من الذين فعلوا طلائعيته وتطلعاته وانتصاراته محليا وعربيا ودوليا . إلى جانب كونه الفنان الذي ساهم بشكل كبير في تطوير اللغة التشكيلية بشقيها التطبيقي والنظري بناء على الرؤية التقدمية الحديثة ، إلى الحد الذي لايمكن الحديث فيه عن تاريخ التصوير المغربي المعاصر دون الاستناد إليه .

إن مسار محمد شبعة ، كما أشار إلى ذلك أحمد الكوهن ، من بين المسارات الأكثر غنى . في امتداد هذا المسار ظل المبشر في مجال التصوير ، المرافق الوفي للصناع التقليديين الذين يشتغل معهم بدقة ، و«المُجادلُ» الفريد من نوعه ، والمناضل النموذجي في نشر الفنون التشكيلية و تعميمها (١٣) .■





هوامش

(❖) يتعلق الأمر - في الأصل - بالمداخلة التي ساهمت بها في فعاليات تكريم الفنان محمد شعبة ، نظمه المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب ضمن برنامج مهرجان الرباط الدولي، الدورة السابعة ، المسرح الوطني محمد الخامس ، الرباط ١٠ يوليوز ٢٠٠١ .

1- SOUFFLES, Situation des arts plastiques au maroc, Casa, N 7-8, P.38.

في هذه الحقبة لم يسلم محمد شعبة من محنة الاعتقال مع رفقائه نتيجة الأفكار والرؤى الفنية التي اعتبرت ثورية آنذاك .

٢) BAUHAUS باوهاوس (وتعني بيت البناء) ، مدرسة أسسها ولتر غروبيوس في فيمار العام ١٩١٩ ، يقوم نظامها التعليمي على إشراك الفنان والمهندس والحرفي والجمع بين الفنون على اختلافها (كانت أهدافها قريبة من أهداف حركة دوستيل في هولندا ، البناءوية في روسيا ، وما كان يسعى إليه لوكوربوزييه في فرنسا). درَّس فيها فنانون أمثال موهلي ناجي ، شلمر، فاينغر، بول كلي، كاندانسكي. امتد نشاطها الفعال طيلة أربعة عشر عاما ، لتنتقل إلى دوسو في ١٩٢٥ ، ثم إلى برلين في ١٩٣٢ ، حيث أغلقت أبوابها نهائيا في ١٩٣٣ على يد النظام النازي .

3) ALOMRANE: Revue Nationale d'architecture et d'urbanisme, "Architecture et Artisanat", Rabat, Nv. 1986, P. 28-29.
4) SOUFFLES ,op-cit,P.41
5) SOUFFLES ,op-cit,P.43
6) Zakya Daoud , "CHEBAA: La peinture se travaille dans La tête" , LAMALIF , N 161 , Déc .06.P,4891

٧) نص خاص بافتتاح قاعة أنظر ، ص ١٠٩ .
«محمد القاسمي الفنان الواعي» ، ص ١١٥ .
الفنون ، وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية ، السنة الثالثة ، ع ١-٢ ، أبريل - يونيو ١٩٧٦ .

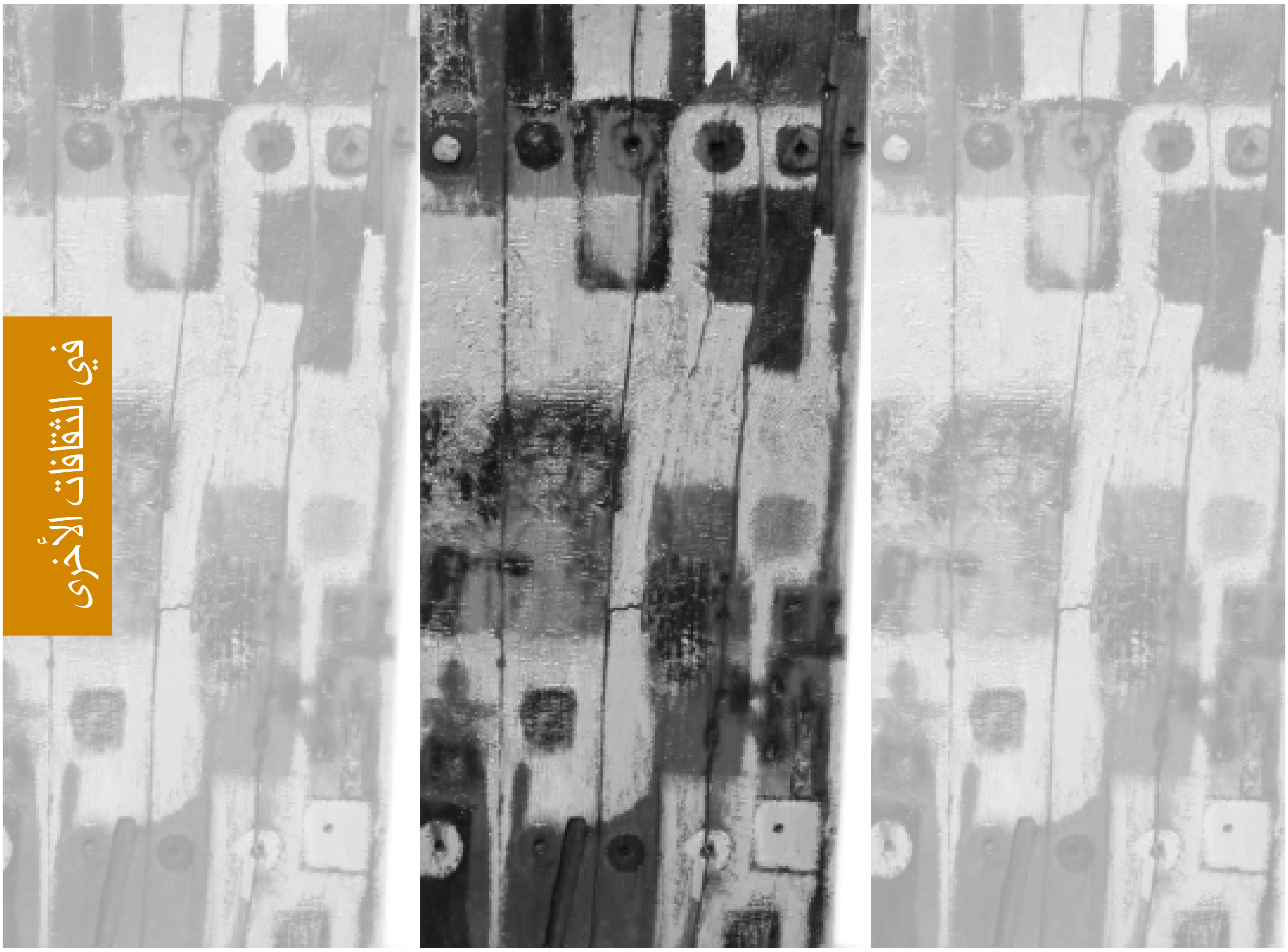
٨) محمد شبعة ، «لفنون الشعبية والهوية القومية»، الوحدة ، المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط ، ع ٥٨-٥٩ ، يوليوز ١٩٨٩ ، ص ١٩٢-١٩٣ .

٩) الوحدة ، «لفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري»، المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط ، ع ٧٠-٧١ ، يوليوز ١٩٩٠ ، ص ٩٦-١٠ .

10) Manifeste du 19 Janv 1998 , "Rhétorique de la transparence/ Lumière". (Deliant) TRANSPARENCES ,Bab Rouah, Rabat, Nov 1999. 1999.
11) Manifeste du 28 sep 1999, Ibid.

١٢) بشير القمري ، «طلاق العين»، العلم الثقافي ، ١٨ دجنبر ١٩٩٣.

13) Entretien organisé par AL Asas, En marge de L'exposition a Bab Rouah, Rabat, 1993, Avec La participation de Aissa Ikken, et ahmed El Kohen Lamrhili, (catalogue).



في الثقافات الأخرى

الدولة والمشكلة الاقتصادية
في الفكر الخلدوني

محمد عيال مطر *

الفكر الخلدوني أو فكر ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ ١٤٠٥ م) يتميز بسعته وتعدد جوانبه . فقد تناول ابن خلدون جوانب سياسية واقتصادية واجتماعية ، وسيقتصر هذا البحث على دراسة نظرات ابن خلدون للعلاقة بين الدولة والمشكلة الاقتصادية . علماً أن توضيح مفهوم الدولة عند ابن خلدون يمثل مدخلاً لدراسة هذه العلاقة .

أولاً. مفهوم الدولة عند ابن خلدون:

تمثل الدولة المحور الأساسي الذي تدور عليه أبحاث ابن خلدون، ونظرياته، وليست العصبية، أو الصراع بين البدو، والحضر، كما يذهب الى ذلك جل الباحثين. بلا شك تحتل العصبية في نظرته (ابن خلدون) حول الدولة حجر الزاوية، ويتفق الباحثون على أصالة ارائه، وافكاره في هذا المجال، فأفكاره متماسكة تكاد تشكل نظرية قائمة بذاتها.

ولكن مع ذلك فان العصبية عند ابن خلدون، ليست غاية في ذاتها، وانما هي تجري الى غاية معينة هي الملك. فالملك أو الدولة هو الغاية من البحث، والعصبية وسيلة أو أداة للتفسير (١). وكذلك بالنسبة للصراع بين البدو، والحضر، فابن خلدون لم يتخذ من هذه المسألة موضوعاً للبحث، والدراسة، فقد نظر الى العمران البدوي، لا على أنه نقيض للعمران الحضري، بل على انه أصل له، ومادته. فالمسألة بالنسبة له مسألة تدرج في سلم الحضارة، والمدنية لا مسألة صراع بين نمطين من الحياة. نعم انه يتحدث عن الانتقال من البداوة الى الحضارة، ولكن هذا الانتقال بالنسبة له ليس نتيجة صراع اجتماعي، وانما هو أمر «يحدث بالطبع» (٢). ان البدو، والحضر، والعصبية، والحضارة ظواهر عمرانية مرتبطة بالدولة، بعدها صورة للعمران، والشكل الحافظ لوجوده، وبالتالي العمود الفقري للدراسات العمرانية الخلدونية. ومنه يفهم ان ابن خلدون ينفي الصراع في شكله الظاهر على الاقل إلا انه بأعتقادنا لم ينفه كلياً، ولم ينفِ تأثيراته في ظواهر الأجتماع البشري، لكنه كان حريصاً على ان يعبر عن رؤيته للواقع الحياتي الملموس لذا كان يفلسف عملية الانتقال من العمران البدوي الى العمران الحضري على انها عملية انتقال متدرج يخضع لضوابط محدودة، هذه الضوابط وجدها ابن خلدون فيما اطلق عليه «التطبع» (٣).

ومع ذلك فأن المصطلح هذا يشير على نحو واضح الى ما تتركه البيئة «بدوية كانت ام حضرية» (٤) من تأثيرات حسية على سلوك افراد المجتمع البشري تنعكس في صورة (تطبيقات) انسانية تلعب دوراً قيادياً في عملية التحول من مجتمع الى مجتمع اخر، ممكن يظل مفتاح المسألة بعمق اكبر يتمثل في ان ابن خلدون قد فرق بين العمران البدوي، والعمران الحضري على اساس «نحلهم» اي على اساس طرق انتاجهم. فالعمران الحضري (عند ابن خلدون) اكثر تطوراً من العمران البدوي من حيث اوجه النشاط الاقتصادي، ونوع الانتاج، ووسائله، وابن خلدون في هذا ينقل

* كاتب وأكاديمي من العراق.

المسألة الى الواقع المادي حينما يتحد ث عن «النحل من المعاش» (٥) او طرق «الكسب» (٦)، وهي الفاظ ذات دلالة على نوعية العلاقات التي يمكن ان تنشأ او تقوم بين الناس خلال عملية الأنتاج او النشاط الأقتصادي، فليس هناك من استهلاك كفعل انساني دون ان يسبقه الانتاج، ولولا تطور الأنتاج لما تطور الأستهلاك. وهذا امر بديهي (٧)، يقول المفكر أيف لاكوست: «الأنتقال (عند ابن خلدون) من العمران البدوي الى العمران الحضري، فلن يكون ابداً تحول على صعيد الأنتاج، عند بلوغ هذه المرحلة، بل فقط انطلاقة بذخ، وترف، جد مؤذية على المدى الطويل»(٨).

ونحن نعتقد ان قراءة المفكر ايف لاكوست ليست دقيقة الى المستوى الذي ينكشف فيه ابن خلدون كما هو (ابن خلدون) اجتماعياً، وفيلسفياً، وتاريخياً، فأبن خلدون، عندما يقول بالتدرج فأنه كان واعياً بالطريقة التي كان من خلالها يتمتع الناس بثمار عملهم. وبالأسلوب الذي كان يتم التصرف بموجبه في هذه الخيرات، فالفرق واضح تمام الوضوح بين مفهومي الطريقة التي يتحقق بها الأنتاج، والطريقة التي يتم التصرف في ثماره، واكثر الظن ان ابن خلدون كان يرى في الترف، والبذخ، واسلوب الحياة لدى اهل البلاط، والجيش، والقادة، وعموم الحاكمين «مفسدة» (٩) للمجتمع، وآية الأنقلاب الذي يحدث فيه، فتصبح القضية عند هذا التشخيص قضية تتصل بالدولة (البنية السياسية)، ونمط سلوكها، وتصرفها تجاه الرعية، لذلك احتلت الدولة لديه موقعاً كبيراً مثل هاجسه الدائم. فكيف نظر ابن خلدون الى الدولة، وماهي الضرورة التي اوجبتها، وفي هذا نجد ابن خلدون يقول: «الملك منصب طبيعي للإنسان لأنّا قد بينا ان البشر لايمكن حياتهم، ووجودهم إلا بأجتماعهم، وتعاونهم على تحصيل قوتهم، وضرورياتهم، واذا اجتمعوا دعت الضرورة الى المعاملة، واقتضاء الحاجات، ومد كل واحد منهم يده الى حاجته يأخذها من صاحبه لما في الطبيعة الحيوانية من الظلم، والعدوان بعضهم على بعض، ويمنعه الاخر عنها بمقتضى الغضب والانفة ومقتضى القوة البشرية في ذلك، فيقع التنازع المفضي الى المقاتلة، وهي تؤدي الى الهرج وسفك الدماء وذهاب النفوس المفضي ذلك الى انقطاع النوع وهو مما حضه الباري سبحانه بالمحافظة فأستحال بقاؤهم فوضى دون حاكم يزع بعضهم عن بعض واحتاجوا من اجل ذلك الى الوازع وهو الحاكم عليهم، وهو بمقتضى الطبيعة البشرية الملك القاهر المتحكم» (١٠) .

ويبدو ان تفسير ابن خلدون تفسيره لضرورة الدولة ينطلق من موقف افلاطوني دون ان يعني ذلك انه كان افلاطونياً، فحاجة الأنسان للغذاء، والمأوى، والدفاع عن النفس هي التي تدفعه الى الأنتظام في مجتمع انساني، فالأنسان لايستطيع ان يسد حاجته للغذاء بمفرده، لان ذلك يتطلب اعمالاً كثيرة، ومتنوعة لايمكنه القيام بها بمفرده، بل لابد من تعاونه مع الأخرين، والانسان معرض للخطر ليس من جانب الحيوانات المفترسة فحسب، بل من جانب اخيه الانسان، ولذا فلابد من وجود سلطة تحول دون اعتداء الناس بعضهم على البعض الاخر. وهذه السلطة تكون في يد السلطان او الملك. ويتابع ابن خلدون فكرته فيقول: «ان الله سبحانه خلق الانسان وركبه على صورة لايصح حياتها وبقاءها إلا بالغذاء وهداه الى التماسه بفطرته وبماركب فيه من القدرة على تحصيله إلا ان قدرة الواحد من البشر قاصرة عن تحصيل حاجته من ذلك الغذاء غير موفية له بمادة حياته منه ولو فرضنا منه اقل مايمكن فرضه وهو قوت يوم من الحنطة مثلاً فلايحصل إلا بعلاج كثير من الطحن والعجن والطبخ. وكل واحد من هذه الاعمال الثلاثة يحتاج الى مواعين وآلات لاتتم إلا بصناعات متعددة ويستحيل ان تفي بذلك كله او ببعضه قدرة الواحد فلابد من اجتماع القدر الكثيرة من ابناء جنسه ليحصل على القوت له ولهم، فيحصل بالتعاون قدر الكفاية من الحاجة لأكثر منهم بأضعاف وكذلك يحتاج كل واحد منهم ايضاً في الدفاع عن نفسه الى الاستعانة بأبناء جنسه . ثم ان

هذا الاجتماع اذا حصل للبشر كما قررناه، وتم عمران العالم بهم فلابد من وازع يدفع بعضهم عن بعض لما في طباعهم الحيوانية من العدوان. والظلم. وليست السلاح التي جعلت دافعه لعدوان الحيوانات العجم عنهم كافية في دفع العدوان عنهم لأنها موجودة لجميعهم فلابد من شيء اخر يدفع عدوان بعضهم عن بعض ولايكون من غيرهم . فيكون ذلك الوازع واحداً منهم يكون له عليهم الغلبة والسلطان واليد القاهرة»(١١).

ومن هذين النصين تتكشف لنا المحاور الأساسية لفكر ابن خلدون حول الدولة، فعندما قلنا ان ابن خلدون لم يكن افلاطونياً، كنا ندرك ان ابن خلدون يقترب من ارسطو اكثر حين يربط ضرورة وجود الدولة بضرورة تكاتف ابناء المجتمع البشري على تحصيل القوت، وعلى ذلك لم يكن مبرر وجود الدولة يرتبط فقط بحاجة البشر الى الاجتماع دفعاً للمخاطر البيئية على نحو ما افاد به افلاطون، بل لضرورة تحصيل القوت كمهمة لابد من ان تكون الشغل الشاغل، والطاغي على تفكير الانسان بوجوده وكينونته» (١٢).

وثمة قضية اخرى يثيرها ابن خلدون ونستطيع التدقيق بها، والحديث عنها من زاوية النظرية الحديثة للدولة، ونعني بها ما اورده من الفاظ لم تكن كما نعتقد تمتلك نفس المدلول ايام ابن خلدون، ونقصد به لفظ الملك او السلطة، فهنا يتحدث ابن خلدون عن «سلطة» اي وسيلة تطويع، وقسر تستخدمها الدولة لانفاذ التزاماتها الاجتماعية التي اوجبتها الاعراف اكثر مما او جبتها الصيغ العقدية كما اشارت الى ذلك طروحات روسو، وغيره من اعلام النهضة في اوربا (١٣).

ان ابن خلدون لم يتعرض لأنظمة الحكم التي تحدث عنها ارسطو، ليس لأنه قد قصر ابحاثه على المجتمع الأسلامي، وانه لم يكن صاحب نظرية عامة قط، بل صاحب منهج تطبيقي، الشيء الذي يقبل مناقشته على كل حال، بل ان السبب في اغفال ابن خلدون نظم الحكم التي تحدث عنها فلاسفة اليونان، راجع الى ان صاحب المقدمة كان يرى ان تلك النظم لم تطبق فعلاً. ولذا تجد ابن خلدون حرص على اثبات مخالفة موضوع علمه الجديد (علم العمران) لآراء افلاطون، وارسطو، والفارابي في السياسة، وانواع الحكم (١٤). فابن خلدون بعد استقرائه ومطابقته للتجربة الاقتصادية للدولة العربية الأسلامية، يتوصل الى انه امام وضع غريب شاذ، امام حضارة مستهلكة غير منتجه، اقيمت على اساس اقتصادي واه، واسلوب في الانتاج غير طبيعي هو «الجاه مفيد للمال»، وهو اسلوب يمكن وصفه بأنه اسلوب الانتاج الخاص بالاقتصاد القائم على الغزو» (١٥) هذا النوع من الاقتصاد «اقتصاد الغزو»، هو الذي تتأسس عليه في شكله البسيط «خشونة البداوة» كما تقوم عليه ايضاً، في شكله المتطور كماً لاكيفاً رقة «الحضارة». وخصائص هذا الاقتصاد «اقتصاد الغزو»:

١- ان القوى التي يقوم عليها هذا النوع من الاقتصاد ليست قوى اقتصادية خالصة بل هي على العموم قوى حربية: الصفات الجسمية، والمعنوية التي كانت تجعل من الرجل في القديم، محارباً جيداً (القوى العضلية، الخبرة الحربية، الشجاعة الخ»(١٦).

٢ - ان العلاقات السائدة في هذا النمط، علاقات عصبية تفصل بين الطرفين اللذين تقوم المواجهة بينهما، بقدر ماتشد افراد كل طرف، بعضهم الى بعض، مادامت المواجهة قائمة. اما عندما تنتهي المواجهة، فإن هذه العلاقات تنحل ليحل محلها الحذر، والعداء نتيجة ظهور المصالح الخاصة، المصالح الشخصية المتناقضة. وهي مصالح لا تتمكن من النمو، والاتساع والترابط، لانها ليست نابعة من عمليات اقتصادية طبيعية، بل هي فقط نتيجة الجاه، والسلطة، ولذلك تنهار بانهيار هذا الذي كان اصلاً لها، ومرتكزا (١٧).

٣- ان الثروة التي تتأسس فوقها «البنيات الفوقية» وضمنها «الحضارة» الإستهلاكية، ليست ثورة انتاجية

قابلة للنمو، ليست نتيجة صراع مع الطبيعة، ولانتيجة استثمار او استغلال لفئة الاجتماعية من طرف آخر، بل انها ثروة ناتجة في الاعم والاغلب على الاستيلاء على الخيرات الجاهزة، الطبيعية منها (كالمراعي وانتاج الحيوانات) في حال خشونة البداوة، والأجتماعية في حال رقة الحضارة «المغارم، الجبايات، مصادرة الاموال» (١٨).

٤- ومن هنا كانت البنيات الفوقية على العموم، غير مرتبطة ارتباطاً كبيراً بـ «البنيات التحتية». السلطة السياسية ليست نتيجة السيطرة على قوى الانتاج، بل هي نتيجة التلاحم العصبي الذي يؤطر، ويقنع سعي الجماعات البدوية، المحرومة، والمستقلة نحو اقصى السلطة، واوسع الامتيازات الناتجة عنها، وفي مقدمتها الثروة الجاهزة) (١٩).

ثانياً:- الدولة قيامها وزوالها في ضوء المشكلة الاقتصادية:

عمد ابن خلدون الى الربط بين المشكلة المالية وقوانين التطور الاقتصادي، والاجتماعي للدول، والمجتمعات العربية الاسلامية، فعد ابن خلدون المشكلة المالية مشكلة المشاكل في الدولة العربية الاسلامية. ومن هنا نفهم الحاح الاسلام (قرآناً وحديثاً) على هذا الجانب، وتحرز الخلفاء الاولين، وتشديدهم عليه.

ان الملك عند ابن خلدون يقوم على اساسين لابد منهما، وهما الجند، والمال، وفي ضوء معاينته الشخصية لتجربة الدولة العربية الاسلامية (الاموية والعباسية) كان يرى ان الخلل يسري الى الدولة بوساطة هذين الاساسين (الجند والمال)، ففي باديء الامر يقوم الملك على عصبية قوية، ثم ينفرد الملك بالمجد، ويجدع انوف اهل عصبيته، ويحل مكانهم الموالي، والصنائع، وكلهم مرتزقة. وتكون رقعة الدولة قد اتسعت كثيراً، فتنفصل الاطراف عن المركز، فيضيق نطاق الدولة، وهذا ماحدث في عهد الدولة العباسية عندما تأسست الدولة الاموية الجديدة في الاندلس، واسس ادريس دولة في المغرب، ثم استولى العبيد على افريقيا، والمغرب، ومصر، والشام، والحجاز، واسسوا هناك دولة العبيديين، ويتطرق ابن خلدون في مقدمته الى مختلف مراحل انقسام الدولة الاسلامية في الشرق، والغرب) (٢٠).

الخلل من جهة المال، فان الدولة في اول عهدها بدوية، نفقاتها محدودة، ولكن مع اتساع نطاق الدولة تزداد النفقات، ويعظم الترف، فيفرض الملك المكوس على البضائع، ويمد يده على اموال الرعايا. وتعظم ثروة جباة الاموال في الدولة، اذ تكثر الجباية، التي اصبحت بأيديهم، ويكون جاههم قد عظم، وتشتد المنافسة بينهم، وكذلك الحقد، لان الجباية تؤول لمن يدفع فيها اعلى ثمن. فتزول ثروات بعضهم وتضخم ثروات البعض الأخر. ثم يتطاول صاحب الدولة على اموال الاثرياء لسد نفقات الدولة، والجند المتزايدة) (٢١). ويرى ابن خلدون ان البعض (من الأثرياء وأقرباء السلطان) يحاول تجنب الكوارث المالية) (٢٢). فيجمع كل مايستطيع جمعه من مال، ويهرب به من البلد للتخلص من ربقة السلطان. ولكن السلطان يحاول ان يردع مثل هؤلاء عن ذلك فيحرم عليهم الخروج من البلد. وذلك ماحدث في الاندلس، في عهد بني أمية اذ كانوا يمنعون اهل دولتهم من السفر حتى لفريضة الحج. واذا سمحوا للشخص بالخروج فيحضرون عليه اخذ امواله التي يعدونها جزءاً من مالهم «اذ لم يكتسب هذا المال إلا بدولتهم» (٢٣). كما ان الجباية لم تعد تفي بالحاجة فيعظم هرم الدولة، ويتجاسر عليها اهل النواحي، فتنحل وتنقسم. وهرم الدولة، وانقسامها امر طبيعي لامفر منه) (٢٤).

وانفصال القاصية عن الدولة يكون عادة بدون حرب، إذ يؤسس الولاة في الاطراف دولاً لهم يورثونها لأقربائهم اومواليهم، كما فعل بنو حمدان بالموصل، والشام، وبنو طولون بمصر، وملوك الطوائف في الدولة الاموية في الاندلس. وهؤلاء لايتطاولون على الدولة في مركزها) (٢٥).

ولكن هرم الدولة يجعل عصبية قوية تتطاول عليها

في مركزها، فتحاربها وتنتصر عليها لشدة ما اصابها من الهرم، ولان اهل الدولة المستجدة كلهم مباينون للدولة المقهورة التي فقدت عصبيتها. ومما يشاهد عند نهاية الدولة كثرة المجاعات فيها، وكثرة الوفيات) (٢٦).

ثالثاً: اطوار الدولة عند ابن خلدون:

يقول علي الوردي كان ابن خلدون ينظر الى الدولة الأموية، وكذا الحال للدولة العباسية، والفاطمية والأيوبية، وغيرها، نظرة تختلف عن نظرة اكثر المؤرخين المسلمين اليها. فهؤلاء المؤرخون كانوا من حيث يشعرون او لايشعرون، خاضعين في تفكيرهم لقوانين المنطق القديم، ولهذا انقسموا في تقديرهم للدولة الأموية الى فريقين احدهما كان يركز على الجانب الحسن من الدولة الاموية، ويرى ان هذه الدولة كانت منذ بدايتها حتى نهايتها دولة صالحة قامت بنصر الاسلام، وفتح البلاد الكثيرة في سبيله. اما الفريق الثاني فكان على العكس من ذلك لايرى في الدولة الاموية الا كل شرّ، وتنكّب عن السنة. جاء ابن خلدون فأخذ ينظر الى الدولة الاموية بانها لاتختلف عن غيرها من الدول. فهي بدأت حسنة ثم اخذت تسوء تدريجياً، حتى انتهى الامر بهم اخيراً الى الانهيار) (٢٧).

والدولة تمر بعدة مراحل حددها ابن خلدون بخمس اذ يقول: «إن الدولة تنتقل في اطوار مختلفة وحالات متجددة . وحالات الدولة وأطوارها لاتعدو في الغالب خمسة اطوار» محدداً عمر الدولة بأنه يكون في الغالب مائة وعشرين سنة) (٢٨). والاطوار الخمسة للدولة هي:-

١- **الطور الأول**: هو طور ((الاستيلاء على الملك» ولاتقوم الدولة إلا بالعصبية بما فيها «من النعرة والتذامر واستماتة كل واحد منهم صاحبه») (٢٩). وفي هذا الطور يكون السلطان جديداً العهد بالملك، ولذا فهو لا يستغني عن العصبية، وانما يعتمد عليها لارساء قواعد ملكه، فيكون الحكم في هذه المرحلة مشتركاً نوعاً ما بين الملك وبين قومه وعشيرته يقول ابن خلدون: الطور الاول طور الظفر بالبغية وغلب المدافع والممانع والاستيلاء على الملك وانتزاعه من ايدي الدولة السالفة قبلها فيكون صاحب الدولة في هذا الطور اسوة قومه في اكتساب المجد وجباية المال والمدافعة عن الحوزة والحماية لاينفرد دونهم بشيء لان ذلك هو مقتضى العصبية التي وقع بها الغلب)(٣).

ويتميز هذا الطور ببداوة المعيشة وبانخفاض مستواها فلم يعرف الغزاة الجدد بعد الترف، وباشتراك الجميع في الدفاع عنها فمازالت شجاعة البدو والقوة البدنية نتيجة الحياة البدوية متوفرتين لدى الجميع) (٣١).

٢- **الطور الثاني**: هو «الانفراد بالملك» فالسلطان عندما يرى ملكه قد استقر يعمل على قمع العصبية، ويعمل على الانفراد بالحكم واستبعاد اهل عصبية من ممارسته الحكم. وعندئذ يتحول من رئيس عصبية الى ملك. وربما يفعل ذلك اول من اسس الدولة، وقد لايفعل، فلاتدخل الدولة في هذا الطور الثاني إلا مع ثاني زعيم او ثالث، ويتوقف ذلك على قوة صمود العصبية. يقول ابن خلدون: «ولابد من ان يكون واحد منهم رئيسهم لهم غالباً عليهم فيتعين رئيساً للعصبيات كلها . واذا تعين له ذلك . فيأنف حينئذ من المساهمة والمشاركة في استتباعهم والتحكم فيهم . فتجدع انوف العصبيات ويفلج شكائمهم عن ان يسموا الى مشاركته في التحكم وتقرع عصبيتهم عن ذلك وينفرد به ما استطاع . وقد يتم ذلك للاول من ملوك الدولة وقد لايتم إلا للثاني، والثالث على قدر ممانعة العصبيات وقوتها»· (٣٢).

وبغية التغلب على اصحاب العصبية (او العصبيات) يضطر السلطان للأستعانة بالموالي والمصطنعين، اي انه يبدأ في هذه المرحلة الأعتماد على جيش منظم من اجل المحافظة على الملك. يقول ابن خلدون متحدثاً عن علاقة السلطان بأهل عصبيته «فاذا جاء الطور الثاني وظهر الاستبداد عنهم والانفراد بالمجد ودافعهم عنه بالمراح صاروا في حقيقة الامر من بعض اعدائه واحتاج في مدافعتهم عن الامر،

وصدهم عن المشاركة الى اولياء اخرين من غير جلدتهم يستظهر بهم عليهم ويتولاهم دونهم . فيستخلصهم صاحب الدولة ويخصهم بمزيد التكرمة والايثار، ويقسم لهم مثل ما للكثير من قومه ويقلدهم جليل الاعمال والولايات من الوزارة والقيادة والجباية» (٣٣).

٣- **الطور الثالث**: هو طور «الفراغ والدعة» كما اصطلح معظم الذين تناولوا هذا الموضوع عند ابن خلدون على تسميته لان ابن خلدون يعطيه الاسم نفسه يقول ابن خلدون: «الطور الثالث طور الفراغ والدعة لتحصيل ثمرات الملك مما ينزع طباع البشر اليه من تحصيل المال وتخليد الاثار وبعد الصيت فيستفرغ وسعه في الجباية وضبط الدخل والخرج واحصاء النفقات والقصد فيها وتشييد المباني الحافلة والمصانع العظيمة . والهياكل المرتفعة» (٣٤). ان الدولة في هذا الطور في قمة قوتها، ويتفرغ السلطان في هذه المرحلة لشؤون الجباية واحصاء النفقات، والقصد فيها، ولتخليد ملكه بان يبني المباني العظيمة الشاهدة على عظمته. وفي هذه المرحلة يستمتع الجميع: السلطان بمجده، وحاشيته بما يغدقه عليها السلطان) (٣٥).

٤- **الطور الرابع**: هو الطور «القنوع والمسالمة»، وفي هذا الطور يكون «صاحب الدولة في هذا الطور قانعاً بما بنى اولوه سلماً لأنظاره من الملوك وامثالة مقلداً للماضين من سلفه». ان الدولة في هذه المرحلة تكون في حالة تجمد فلا شيء جديد يحدث، ولاتغير يطرأ كأن الدولة تنتظر بداية النهاية(٣٦).

٥- **الطور الخامس**: هو طور «الأسراف والتبذير» «ويكون صاحب الدولة في هذا الطور متلفاً لما جمع اولوه في سبيل الشهوات والملاذ والكرم على بطانته .. فيكون مخرباً لما كان سلفه يؤسسون وهادماً لما كانوا يبنون. وفي هذا الطور تحصل في الدولة طبيعة الهرم، ويستولي عليها المرض المزمن الذي لاتكاد تخلص منه ولايكون لها معه برء الى ان تنقرض» (٣٧) وهذه المرحلة هي التي فيها اثار المرض على الدولة. فقد تلقت الدولة عدوى امراض الحضارة عند انتقالها من البداوة الى الحضارة (في المرحلة او الطور الثاني) ولكن نظراً لانها كانت ما زالت في شبه عنفوانها واوج ثروتها فلم يبدُ عليها اثر تلك الامراض، بل ازدهرت بتأثير الدفعة الاولى، حتى اذا ما ضعفت حدة هذا الاندفاع بدأت الامراض الكامنة في الظهور، ويبدأ انحلال الدولة، وهكذا تنهار الدولة سياسياً (العصبية او الجند)، واقتصادياً (المال).

ان هذه النظرة المحيطة والشاملة فيما يتعلق بزوال الدول، نجدها عند ابن خلدون، وكأنه لاعلاج لها، حتى تبدو من الظواهر الطبيعية في حياة الدولة، ولكن ابن خلدون نفسه بعد تحليله لعناصر المشكلة واثرها هنا، وبمختلف الوجوه السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، يعطي بعض المعالجات بما يتعلق بالمشكلة المالية، والتي تساعد على ديمومة الدولة، كما تساهم تلك المعالجات باصلاح المجتمعات العربية الاسلامية، وهي:-

أ- **المساواة**: وفيما يتعلق بالمساواة ينقل ابن خلدون عن طاهر بن الحسين قوله لابنه (عبد الله بن طاهر) لما ولاه المأمون الرقة، ومصر، وما بينهما (ينصحه ويوجهه) : «وانظر هذا الخراج الذي استقامت عليه الرعية، وجعله الله للاسلام عزة، ورفعة، لاهله، توسعه، ومتعه، ولعدوه . كبتاً، وغيظاً . فوزعه بين اصحابه بالحق، والعدل، والتسوية، والعموم ولاتدفعن شيئاً منه عن شريف لشرفه، ولاعن غني لغناه، ولاعن كاتب لك ولا لأحد من خاصتك، ولاحاشيتك»(٣٨).

ان ابن خلدون، وانسجاماً مع مواقفه الأخلاقية، ومثله المجتمعية يتبنى مضمون نصيحة طاهر بن الحسين لابنه، الذي يتجلى في التأكيد على اهمية الخراج، وموقعه لا في مالية الدولة الاسلامية بل، وفي عزها، ومنعتها، اذا ما اعتمد ولاة الامور سياسة تقوم على انفاقه بين الناس، بالعدل، وبالحق، وليس طبقاً لمركز الفرد الاجتماعي او تبعاً لمقدار الصلة بالملك او السلطان، ويعبر هذا الموقف خير تعبير عن نظرة ابن خلدون لكيفية التصرف بمال المسلمين اذا مانزع السلطان او الحاشية الى الاسراف، والبذخ.

ب- عدم المحاباة: وفيما يحدثه الأعفاء بغير داع للمقربين، والحاشية من الاثر السيء للعمران، ينقل عن المسعودي حكاية من اخبار الفرس عن الموبذان (صاحب الدين عندهم ايام بهرام بن بهرام) مايؤكد وجهة نظره، اذ جاء فيها قول الموبذان للملك: «ايها الملك: ان الملك لايتم عزه إلا بالشريعة والقيام لله بطاعته، والتصرف تحت امره، ونهيه، ولاقوام للشريعة إلا بالملك، ولاعز للملك إلا بالرجال، ولاقوام للرجال إلا بالمال، ولا سبيل للمال إلا بالعمارة، ولاسبيل للعمارة إلا بالعدل، والعدل: الميزان المنصوب بين الخليقة، نصبه الرب، وجعل له قيماً، وهو الملك،.») (٣٩). وضمن هذا المنظور نجد ان ابن خلدون يشدد على مبدأ من المبادىء الدينية، والاخلاقية الذي ينبغي ان تأخذه الدولة في الحسبان، وهي تقوم بتوزيع الثروات ويؤكد على ضرورة الابتعاد عن الاثرة، والمحاباة، وفي مقدار الاثر الذي يتركه الفرد في مجتمعه، اي طبقاً للدور الذي يمارسه في حياة المجتمع، وقوام ذلك العدل في اقتسام الملك (٤٠).

ج- الأعتدال: اما فيما يتعلق بالاعتدال في الضرائب، فهو ذو اهمية كبرى في نظر ابن خلدون، حيث يرى ان اكبر اسباب انتقاص الدولة يرجع الى ثقل العبء المالي على المكلفين بالضرائب (وهو معظم الشعب من تجار، وفلاحين)، ومن ثم ينقل عن طاهر بن الحسين ايضاً بعض نصحه لأبنه اذ يقول « وانظر هذا الخراج .. لا تأخذن منه فوق الاحتمال، ولاتكلف امراً فيه شطط، . فخذ منهم ما اعطوك من عفوهم، ونفذه في قوام امرهم . وتقويم اودهم » (٤١)

وعلى هذا النحو يؤكد ابن خلدون الاهمية التي تحتلها الضرائب في تنظيم المجتمعات وما تؤديه من دور يترتب عليه تفسخ المجتمعات، وانهيارها. اذا ما كثر تحميل الدافعين لها ما لاتتسع له طاقاتهم، وبذلك يتجنب الملك اسباباً من اسباب الانتقاص من هيبة الدولة، وعزها.

خلاصة القول ان ابن خلدون يضع مفهوم الدولة في اطاره التاريخي العام، ويضفي عليه اهتماماً مركزاً مفسراً نشوءها، وزوالها بالعصبية مقسماً حركة تطورها الى اطوار محددة تمثل عملية النشوء، والارتقاء ثم الاضمحلال مشخصاً الاسباب الدينامية التي تؤدي الى هذا الاضمحلال بفساد الجند، والمال، وبهذا فان ابن خلدون يقدم اسباباً سياسية، وعسكرية، واقتصادية بعمليتي الارتقاء، والاضمحلال.

هذه الرؤية الخلدونية كما يعتقد الباحث لم تكن نتيجة استلهام اراء غيره من الفلاسفة، والمفكرين السابقين، والمعاصرين له بقدر ما كانت نتيجة رؤية تشخيصية لواقع حياتي ملموس عاشه ابن خلدون خلال مرحلة تنقله مابين حاضرات العرب المختلفة شرقاً، وغرباً ثم معايشته الدائمة لاحوال، واوضاع، وسلوكات الحاكمين، واطلاعه القريب على طرق تصرفهم بموارد الدولة التي كانوا يستهدفون بها تثبيت سلطانهم بتجميع الحاشيات، وتجييش المؤيدين في صراعهم ضد المعارضين، وان كان ابن خلدون يرى في تناقض العمران البدوي، والعمران الحضري فأنه لم يغفل في ان يؤكد على ان العمران الحضري اكثر تقدماً من العمران البدوي حيث يشبه في اوجه كثيرة حالة المجتمعات التقليدية الراكدة التي تتمتع بمستوى متواضع من التطور في قواها المنتجة، وفي العلاقات الناجمة عن عملية الانتاج، وهي مجتمعات يمكن ان نسميها مجتمعات طبيعية، مجتمعات الاكتفاء الذاتي، وقد رتب التطور المجتمعي والانتقال الى الحياة الحضرية تنوعاً في مسالك الانفاق من بيت السلطان واتسعت دائرة الانفاق فأستدعى ذلك توسع رغبة السلطان في تأمين الاموال، فكانت الضرائب وسيلة التجميع الاساسية للحصول على الاموال، وهنا تنوعت المصادر فأصبح الخراج الى جانب الضرائب الاخرى كمصدرين اساسيين لمالية الدولة، ويشدد ابن خلدون على الاثر السيء الذي يتركه التوزيع غير العادل للثروة على فئات المجتمع، وما يؤدي اليه من الانتقاص على الدولة، وتوسيع دائرة المعادين لها.■

الهوامش

(١) ابن خلدون، المقدمة، (تحقيق) ، حجر عاصي ، (بيروت - ١٩٨٨) ، ص٩٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ص٨٣-٨٤.
(٣) ابن خلدون، المقدمة، ص ص٨٣-٨٤.
(٤) المصدر نفسه، ص ص٨٤-٨٥.
(٥) المصدر نفسه، ص٢٤٣.
(٦) المصدر نفسه، ص٢٤١.
(٧) زينب محمود الخضيري، فلسفة التاريخ عند ابن خلدون، ط٢ ، (بيروت - ١٩٨٥)، ص١٥٤.
(٨) أيف لاكوست، العلامة ابن خلدون ، ترجمة (ميشال سليمان) ، (بيروت - ١٩٧٤)، ص١٢٢.
(٩) ابن خلدون ، المصدر السابق ، ص ١٠٤ ، ص ١٢٩ .
(١٠) المصدر نفسه ، ص ص ١٢٨ - ١٢٩ .
(١١) المصدر نفسه ، ص ص ٣٧-٣٨ .
(١٢) المصدر نفسه ، ص ص صفحات متفرقة .
(١٣) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، ط٤، (القاهرة-١٩٦٦)، ص٢٠٣.
(١٤) افلاطون، جمهورية افلاطون، (ترجمة) حنا خباز، (بغداد-١٩٨٦)، ص١١٨.
- أرسطو طاليس ، السياسة ، (ترجمة) أحمد لطفي السيد ، (القاهرة - ١٩٤٧)، ص ص ٢٠٦-٢١١ .
- ناجي التكريتي ، الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام ، ط٣ ، (بغداد ١٩٨٨) ، ص ٣١١ .
(١٥) محمد عابد الجابري، نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي ، ط٤ ، (الدار البيضاء -١٩٨٥)، ص٣٢٦.
(١٦) محمد عابد الجابري، فكر ابن خلدون العصبية والدولة معالم نظرية خلدونية في التاريخ الاسلامي ، (بغداد - دون تاريخ طبع) ، ص ص٤٠٣-٤٠٤.
(١٧) المصدر نفسه .
(١٨) المصدر نفسه .
(١٩) المصدر نفسه .
(٢٠) ابن خلدون، المقدمة، ص ص١٩٠-١٩١
(٢١) المصدر نفسه، ص ص ١٩١-١٩٢.
(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٨٠ - ١٨١ .
(٢٣) المصدر نفسه ، ص١٨٤
(٢٤) المصدر نفسه ص١٩٢ .
(٢٥) المصدر نفسه .
(٢٦) المصدر نفسه ، ص ١٩٤ .
(٢٧) علي الوردي ، منطق ابن خلدون في ضوء حضارته وشخصيته ، (القاهرة - ١٩٦٢)، ص ٨٣.
(٢٨) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٩ .
(٢٩) المصدر نفسه ، ص١٠٧ .
(٣٠) المصدر نفسه ، ص ١٢١ .
(٣١) المصدر نفسه ، ١١٩ .
(٣٢) المصدر نفسه ، ص ١١٥ .
(٣٣) المصدر نفسه ، ص ص ١٢٥ - ١٢٦ .
(٣٤) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .
(٣٥) المصدر نفسه .
(٣٦) المصدر نفسه .
(٣٧) المصدر نفسه
(٣٨) المصدر نفسه ، ص ١٩٨ .
(٣٩) المصدر نفسه ، ص ٣٥ .
(٤٠) المصدر نفسه ، ١٩٨ .
(٤١) المصدر نفسه.

الثقافة ومنطق التمييز

حسب بيار بورديو
PIERRE BOURDIEU

عبد الكريم بزاز *

١-الثقافة رهان طبقي :

- الثقافة: رهان للصراعات.
- منطق إنتاج «الثقافي» يمر على استقلالية الحقل الثقافي.
- الثقافة المسيطرة تفترض عملا للمشرعة يمر عبر الصراعات الرمزية.
- صراع الطبقات يأخذ شكل صراع رمزي.
- العنف الرمزي يقوم على فرض مقولات إدراك العالم الاجتماعي.
- نشر المعتقدات يتم بفضل المؤسسات.

٢- الممارسات الثقافية تتميز بالانتماء الاجتماعي ومؤسسة على منطق التمييز :

- وجود ثقافة شرعية يهيكل المؤسسات.
- استهلاك الثروات الثقافية يدخل ضمن إستراتيجية التمييز الاجتماعي.
- التمايزات الاجتماعية توجد في شكل وفي طبيعة الممارسات.
- التمايزات الاجتماعية تظهر في نفس الممارسة.
- العلاقة مع الثقافة تختلف حسب الانتماء الطبقي

الثقافة ومنطق التمييز.

١- الثقافة رهان طبقي:

إن علم اجتماع الثقافة لا يمكن فصله عن نظرية السيطرة لبيار بورديو: فمن خلال الثقافة يضمن المسيطرون سيطرتهم.كما أن الثقافة هي منظومة من الدلالات المتدرجة: لأن الثقافة هي كذلك رهان للصراعات بين المجموعات الاجتماعية،الغاية من هذا الرهان هي الحفاظ على الفوارق التمييزية بين الطبقات الاجتماعية. وبالتالي، نجد أنفسنا أمام ميدان لتحليل الصراعات والعنف الرمزي يؤدي إلى التساؤل حول الآليات التي من خلالها يساهم المسيطر عليهم في قبول السيطرة عليهم. وعلم اجتماع الثقافة يؤدي إلى تحليل منطق الممارسات الثقافية والتي لا

* كاتب وأكاديمي من الجزائر.

يمكن فهمها إلا بالرجوع إلى الثقافة المسيطرة.

- الثقافة: رهان للصراعات :

الثقافة حسب بورديو هي رأسمال منتج في حقل خصوصي. وأن مصطلح «ثقافة» له معان متنوعة، هناك أولا المعنى الأنثروبولوجي، والذي يعني طرائق الفعل والإحساس والتفكير الخاصة بجماعة اجتماعية. وهذا المفهوم الشامل صيغ في مقابل مفهوم الطبيعة، ويدخل ضمن الثقافة كل ما هو مكتسب وموروث أي منقول في مقابل ما هو فطري أي كل ما يجعل من الناس كائنات خلاقة لظروف وجودها الخاصة. وفي هذا المعنى فإن كل جماعة إنسانية تشترك في ثقافة، خاصة وأن كل مجتمع مهما كان يقوم بصياغة ممارسات تقنية وقواعد للسلوك ويبني تمثلا للعالم... ووفق هذا المنطق فإن الثقافة تؤسس الهوية الجماعية لمجموعة كبيرة، عندما نتحدث مثلا عن الثقافة الغربية وعن هوية جماعة محدودة أو عندما نتحدث عن ثقافة «الإنويتز.INUITS».

والثقافة في المعنى العام والجاري تعني المعارف العلمية والفنية والأدبية للفرد، وهي تقابل الإنسان المثقف بالفرد «الجاهل» وعلى مستوى المجتمع الشامل فإنها تعني التراث الخاص بالأعمال الفكرية والفنية ولرفع اللبس، فإن علماء الاجتماع يتحدثون في هذه الحالة عن الثقافة العالمة أو كذلك عن الثقافة «المثقفة». ويتعلق الأمر بثقافة النخبة المثقفة، والتساؤل المركزي حول هذا التصور للثقافة يكمن في علاقاتها مع الثقافة الجماهيرية التي هي مجموعة المعارف والقيم المنقولة من طرف وسائل الإعلام ووسائل الاتصال الجماهيرية (الصحافة، الإذاعة، التلفزيون) والمؤسسات الثقافية الأخرى (الصناعات السينمائية، صناعة الأسطوانات...). إن انتشار الثقافة المعيرة CULTURE STANDARDISEE هو أساس التوحيد الثقافي

UNIFORMISATION DE LA CULTURE

أما في المعنى السوسيولوجي فإن الثقافة تعني مجموعة القيم والمعايير والممارسات المكتسبة والمشتركة عند مجموعة من الأشخاص.إن هذا التعريف يشهد على تأثير الاستعمال والتوظيف السوسيولوجي، ولكن مع إهمال الإشكالية طبيعة/ثقافة.

إن البحوث السوسيولوجية حول الممارسات الثقافية التي أجريت في فرنسا تتبنى تعريفا واسعا نسبيا للثقافة. ولا تعتبر كثقافية الخدمات الملازمة للأعمال الفنية وكذلك تلك التي لها علاقة بالاتصال (الصحافة والإذاعة والتلفزيون) والترفيه. إن مثل هذه المقاربة تدخل في الثقافة في معناها السوسيولوجي أي الثقافة العالمة ولكن لا تحصرها في الممارسات «النبيلة»، وبالتالي فإن التعريف السوسيولوجي يشمل عدة معاني ويجعل من مفهوم الثقافة مفهوما صعب الاستعمال.

إن استعمال المصطلح في صيغة الجمع «ثقافات» يرجع إلى مفهوم التعدد الثقافي. وبالتالي فداخل نفس الثقافة يمكن أن تتعايش جماعات لا تتقاسم نفس الممارسات والتمثلات المسيطرة. والوحدة الثقافية التي تفترض وجود ثقافة متشابهة بالنسبة لكل الأفراد يحل محلها التنوع. وعكس المجتمعات التقليدية، فإن المجتمعات المصنعة تتعقد وأن موقع الأفراد في البنية الاجتماعية غير متشابه ويترتب عن ذلك وجود ثقافات مختلفة. وهذه الثقافات يمكن أن تؤسس على خصوصيات جهوية ولكن كذلك على الانتماء إلى جماعات اجتماعية متمايزة كالثقافة العمالية.ونسمي ثقافة فرعية SOUS- CULTURE لتعيين السلوكات والقيم الخصوصية لجماعة معينة داخل المجتمع الكلي، وثقافة مضادة CONTRE-CULTURE عندما تعارض الجماعات الثقافة المسيطرة وتبحث عن ترقية وإحلال قيم ثقافية جديدة.

إن قراءة أعمال بورديو حول الثقافة أصبحت صعبة خاصة وأن الكاتب يستعمل بصفة غير تمييزية المعاني المختلفة . فهو لا يعتبر الثقافة بمثابة الوصول إلى التراث الثقافي والفني فحسب ولكن كذلك كتدرج للقيم والممارسات.إلا أن ما يهم في التحليل هو أن الثقافة لها كل خصائص رأس المال وبالتالي فهي

رهان للصراعات في حقل له استقلاليته.

- **منطق إنتاج «الثقافي» يمر على استقلالية الحقل الثقافي** كما هو حال كل الحقول،فإن الحقل الثقافي يشتغل كالسوق بمعنى فيه العارضون والمستهلكون. المنتجون تكمن مهمتهم في إنتاج «القوانين الرمزية» المنظمة في شكل منظومات ثقافية متمايزة. وهذه المنظومات الثقافية مكونة من طرائق الرؤية فيما يتعلق بالسينما والتلفزيون والإشهار والرسم... وطرائق الإحساس فيما يتعلق بإنتاج وتوزيع الرواية أو الشعر... وطرائق التفكير فيما يتعلق بالتمرن المدرسي على الرياضيات وفن تلخيص النص والتعليق... إن هذا العالم الرمزي يكتسب تدريجيا(كلما تطور وتكونت مؤسساته وأساليب هيمنته على الأفراد) استقلالية تسمح له بدوره بهيكلة العلاقات الاجتماعية.إن عمل صياغة «القوانين الرمزية» يفترض إذن دائما استقلالية الأعوان والتي تكون ممارستهم مرتبطة بهذا الإنتاج الثقافي والذين ينزعون إلى التخصص. وعلى سبيل المثال يمكن دراسة الظهور التاريخي لـ «المثقف».

منذ النهضة، بدأ الانتقال من ثقافة تابعة للكنيسة نحو حقل ثقافي متفتح على العلوم الجديدة، والآداب والفنون. وتقدم الطباعة الذي كان سببه الطلب المتزايد على المطبوعات مما أدى وبسرعة إلى ترقية صناعة جديدة. وفي القرن السابع عشر ظهر في الحقل الفرعي للأدب الكاتب المحترف الذي يتعارض مع هيمنة الكنيسة والملكة وأصحاب المكاتب والناشرين وكل الذين يحددون من حريته. ويمكن أن نوسع هذه الطريقة إلى كل الميادين: الموسيقى والمسرح والرسم...

أما اليوم، فإن حقل الإنتاج الثقافي حصل على استقلاليته وهو متكون من العديد من المنتجين المتخصصين، والتحاليل والنظريات المتنافسة هي في نهاية المطاف ثمار عمل هؤلاء المختصين. إن الحقل الثقافي يذكرنا بأن الثقافة ليست ببساطة مجموعة من الأعمال وإنما كذلك صياغة لمختلف إدراكات العالم وكذلك طريقة خصوصية لوصفه ولفهمه. إن الثقافة هي مجموعة من بنى الإدراك،هذه البنى مصاغة من قبل الأفراد الذين لهم رأسمال ثقافي مرتفع وسلطة شرعية معترف بها كالمثقفين المكرسين والصحافيين المهمين وقادة الحركات الممثلة المؤثرة كالنقابات وجماعات الضغط.

إن المعتقدات والقيم والبناءات النظرية والنظريات الاجتماعية تتطور مبدئيا داخل هذه الأوساط المحدودة. ولكن انتشار هذه التمثلات على كل المجتمع وتبنيها لا يتم بصفة تلقائية.

- **الثقافة المسيطرة تفترض عملا للمشرعة يمر عبر الصراعات الرمزية :**

إن رهان هذه الصراعات يتمثل في فرض تعريف شرعي للعالم الاجتماعي يسمح بضمان إعادة إنتاج النظام الاجتماعي. ويتعلق الأمر هنا بفهم كيف أن التعسف الثقافي لطبقة معينة تحول إلى ثقافة شرعية. إن أطروحة بورديو تكشف أن الثقافة المسيطرة هي ثقافة الطبقة المسيطرة والتي من خلال عمل طويل للمشرعة أدت إلى نسيان كل مظاهر التعسف التي هي في أساسها. أن المشرعة تعني العملية التي تؤدي إلى الشرعية. والتعسف يعني الشيء الذي له وجود فعلي أي الأمر الواقع لا الوجود الناتج عن الحق والقانون ولا شيء يبرره، ولا يلزم على قبوله. من خلال هذه المقاربة فإن الصراع لا يتم بين طبقات «مجندة» ومجتمعة للدفاع أو لتعديل بنية الخصائص الموضوعية ولكن طبقات «موضوعية» (بمعنى هنا) مجموعة من الأعوان يوجدون في ظروف حياة متجانسة.

- **صراع الطبقات يأخذ شكل صراع رمزي :**

يرى بيار بورديو أن الصراعات الرمزية تهدف إلى فرض نظرة للعالم مطابقة لمصالح الأعوان،وهذه النظرة للعالم تخص الموقع الموضوعي في الفضاء الاجتماعي (الجانب الموضوعي) وكذلك التمثلات التي يحملها الأعوان عن العالم الاجتماعي (الجانب الذاتي):

«يمكن للصراعات الرمزية المتعلقة بإدراك العالم

الاجتماعي أن تأخذ شكلين مختلفين. يمكن من الناحية الموضوعية، أن نسلك من خلال أفعال للتمثل فردية أو جماعية تهدف إلى تقديم أو ترسيخ بعض الحقائق: وأذكر هنا على سبيل المثال المظاهرات التي تهدف إلى إظهار جماعة ما بعددها وقوتها وتجانسها وبالتالي إعطائها وجودا مرئيا، أما على المستوى الفردي يتم ذلك من خلال كل إستراتيجيات التعريف بالأنا (...) نهدف إلى إظهار صورتنا وخاصة(...) مكانتنا في الفضاء الاجتماعي.ومن الناحية الموضوعية، يمكن أن نسلك لمحاولة تغيير مقولات إدراكنا وتقييمنا للعالم الاجتماعي.إن البنى المعرفية والإدراكية والتقييمية ومنظومات التصنيف بمعنى الكلمات والأسماء التي تبني الواقع الاجتماعي والتي تعبر عنه هي بامتياز رهان للصراع السياسي والذي هو صراع لفرض المبدأ الشرعي للرؤية وللتقسيم الشرعي...»(١)

إن التعريف الخاص لما هو شرعي أصبح إذن مسألة ذات أهمية قصوى بالنسبة لكل جماعة اجتماعية وبالنسبة لكل عون لأن رهانه يتمثل في الحفاظ أو في تغيير النظام القائم،بمعنى الحفاظ أو التمرد على علاقات القوة. إن الواقع الاجتماعي هو كذلك علاقة معنى وليس فقط علاقة قوة: إن كل سيطرة اجتماعية، إلا في حالة اللجوء إلى العنف المسلح باستمرار، لا بد أن يعترف بها وتقبل وكأنها شرعية. وهذا يفترض إقامة سلطة رمزية وهي سلطة تتوصل إلى فرض دلالات وإلى فرضها وكأنها شرعية وذلك بإخفاء علاقات القوة التي هي أساس قوتها. ومن هذا المنظور فإن العلاقات الاجتماعية هي كذلك علاقات تنافس بين إعتسافات ثقافية (ثقافات)، وبما أنها تدور حول الحقل الرمزي، فإن بيار بورديو يقترح تسميتها بـ «صراعات التصنيف».

LUTTES DE CLASSEMENT

- العنف الرمزي يقوم على فرض مقولات إدراك العالم الاجتماعي :

«إن العنف الرمزي هو ببساطة ذلك الشكل من العنف الذي يمارس على العون الاجتماعي بتواطئه... ولقول هذا بكل دقة، فإن الأعوان الاجتماعيين هم أعوان عارفون والذين، حتى وإن أخضعوا إلى حتميات فهم يساهمون بدورهم في إنتاج فعالية ما يحددهم خاصة وأنهم يهيكلون ويؤطرون ما يحددهم (...) أسمي تجاهلا، عندما نقر بوجود عنف يمارس ونتجاهل بأنه عنف، وهذا ما يعني أننا نقبل مجموعة من الأحكام المسبقة الأساسية والتي يستعملها الأعوان الاجتماعيون لأنهم يتخذون العالم وكأنه عادي بمعنى كما هو ويجدونه طبيعيا لأنهم يطبقون عليه بنى معرفية مستنتجة من نفس بنى هذا العالم. ولكوننا ولدنا في عالم اجتماعي، فإننا نقبل عددا من المسلمات التي تأتى من تلقاء ذاتها ولا تتطلب تلقينا».(٢)

إن التمثلات المسيطرة DOXA بمعنى مجموعة الآراء المشتركة والمواقف القائمة والأفكار المقبولة،كل ما يأتي من تلقاء ذاته بدون مناقشة لا يمكن أن تفرض داخل مجموعة اجتماعية أو في كل المجتمع إلا من خلال عملية تلقين حيث تكون فعاليتها رهينة عاملين.

تكون في البداية، عقلنة في تعابير عامة ومعولة لمتطلبات خصوصية خاصة بالوسط الذي شهد ظهورها. لنأخذ مثلا المطالبة بالحرية ،بالنسبة للمثقفين فإنها تدل أولا على حرية الكلام والكتابة والنشر وبالنسبة لأرباب المؤسسات، حرية تحديد الأسعار والأجور والتوظيف والتسريح. المطالبة بالحرية تصبح معولمة عندما ترتقي إلى مرجع إيجابي بالنسبة إلى كل الشعوب بما في ذلك الأفراد الذين لا يعرفون القراءة ولا الكتابة أو بالنسبة للذين يعيشون في تبعية اقتصادية مطلقة. إن كل هذه المقولات تقترح باسم العقل وباسم العلم ولكنها في الواقع تؤسس من خلال وجود علاقات قوة فكرية وثقافية .

لا بد إذن من التركيز على الدور الأساسي الذي

يلعبه الكلام: إن تعريف ما هو شرعي يمر من خلال «معارك الكلمات». إن تسمية الأشياء بهذه الكيفية أو بتلك، يعني إعطاؤها وجودا مغايرا أو محوها من الوجود. إن كل فئات الأعوان المسيطر عليهم سواء تعلق الأمر بالفئات الجنسية أو بالفئات العمرية أو بالفئات الإثنية (العرقية) أو بالفئات الاجتماعية –المهنية... هي محل خطاب قدح وتشهير فج أو حذق وبالتالي محل توصيم كما يمكن أن تعطى لها هوية سلبية.

- نشر المعتقدات يتم بفضل المؤسسات :

المؤسسات هي هيئات السلطة التي يتمثل دورها في التأسيس للواقع، وفي الحفاظ بصفة رسمية على العلاقات الاجتماعية وعلى تدعيمها. وتستطيع المؤسسات أن تفرض في ميادينها الخاصة تعاريف شرعية للواقع على الأعوان الذين يثقون فيها. تستعمل إن المؤسسات سلطتها لإعطاء أو لعدم إعطاء مصداقية لمزاعم الأعوان في امتلاك هذه الملكية أو تلك، كما تقوم المؤسسات على الانتقاص من قيمة المعتقدات المنافسة، ثم إن بعض الفاعلين الاجتماعيين الذين يوجدون في وضعية متميزة يفرضون منظومة تمثلاتهم لأنهم يراقبون أو على الأقل يمارسون تأثيرا خصوصيا على هيئات التنشئة الاجتماعية كالمدرسة والمنظمات الدينية أو السياسية ووسائل الإعلام.

وترجع فعالية فعلهم إلى سلطتهم في التعيين، فهم يمنحون الألقاب والشهادات والأوسمة الرسمية وذلك عن طريق تعيين واعتماد وتقليد وتنصيب أعوان بواسطة طقوس تنصيب رسمية. وبالتالي فهم يفرضون «واجب التمظهر» على الأعوان المكرسين من خلال تبني الخطاب المؤسساتي حول الواقع. عندما يعين شخص في الأكاديمية الفرنسية ، فهو مطالب بالإمتثال للدور الذي تنتظره منه المؤسسة. وكذلك الحال بالنسبة لكل الطقوس المدرسية والجامعية والتي من خلال الامتحانات والمسابقات تضع حدودا بين الأفراد.

إلا أنه يوجد شرط مضاعف للفعالية الرمزية لطقس المؤسسة، فمن جهة لابد أن يكون الأعوان الذين تتوجه لهم المؤسسة مهيئين للخضوع لأحكامها، لأن الخطاب المؤسساتي لا يمكن أن يشتغل إلا إذا وجد عند الأعوان بنى داخلية معرفية وعاطفية مهيأة لقبوله واستقباله. ومن جهة أخرى ، لا بد أن يكون تعريف الواقع مصاغا من قبل الأعوان المسموح لهم والمرخص لهم، بمعنى الأعوان الذين يستمدون سلطتهم من الرأسمال الرمزي الهام نوعا ما والذي اكتسبوه وراكموه بفضل الأحكام الصادرة عن الحقل المعتبر و هؤلاء الأعوان يظهرون وكأنهم الناطقون باسمه. فلا أحد يزعم أو يدعي بصفة شرعية بأنه طبيب إذا كانت هذه الصفة معترف له بها من طرف خباز. إن الشرعية المنتجة بواسطة هذه العمليات المتعددة تدخل أيضا في الممارسات الثقافية لمختلف الطبقات.

٢- الممارسات الثقافية تتميز بالانتماء وتؤسس على منطق التمييز :

- وجود ثقافة شرعية يهيكل الممارسات .

- الفضاء الاجتماعي تخترقه صراعات قائمة على تراكم رأسمال رمزي .

إن أي خاصية موضوعية لا يمكن أن توجد إذا لم تكن موضوعا لتمثل يؤدي إلى الانضمام والانخراط. أن نعيش كمتشردين ونحن نملك ثروة كبيرة فهذا يثير الاستهجان وعلى العكس فإن تبيين الدلائل الخارجية للثراء بطمس نوع من البؤس الموضوعي يضمن نوعا من الاعتراف الاجتماعي، لأن الفرق يكمن في الرأسمال الرمزي والاعتباري الذي نملكه. ولا بد من ملاحظة أنه على المستوى الاجتماعي، يوجد الشيء طالما أننا نعتقد أنه واقع وموجود وعكس ذلك لا يوجد الشيء إن لم نعتقد في وجوده. وفي هذا المعنى ، يمكن القول إن الرأسمال الرمزي هو قرض (في معنى الاعتقاد والثقة التامة المعطاة مسبقا) ممنوح للعون بتزكية من أعوان آخرين والذين يعترفون له بهذه الخاصية المثمنة أو بتلك.

يقوم اشتغال الفضاء الاجتماعي على إرادة التمييز بين الأفراد والجماعات بمعنى على إرادة

امتلاك هوية اجتماعية خاصة تسمح بوجودنا الاجتماعي.ويتعلق الأمر قبل كل شيء بأن يعترف بنا من قبل الآخرين وأن نكتسب أهمية مرئية وفي الختام أن يكون لنا معنى.

إن هذه الهوية الاجتماعية تقوم على اللقب العائلي وعلى الانتساب إلى عائلة (كالانتماء إلى أصل) وعلى الجنسية وعلى المهنة وعلى الدين وعلى الطبقة الاجتماعية وهي انتماءات تعطي للأفراد علامات وتوصيمات.أن نكون موجودين اجتماعيا فهذا يعنى أننا «مدركون» بمعنى أن نقوم بتعريف قدر الإمكان وبصفة إيجابية بخصائصنا المميزة. ومنه ضرورة تحويل أية خاصية موضوعية إلى رأسمال رمزي.

إذا نجح عون في حقل معين،في إعطاء للآخرين تمثلا مقنعا للرأسمال الذي يزعم أنه يملكه،يمكن أن يحصل على منافع حقيقية من خصائص قد تكون في حد ذاتها وهمية. وهذا يفترض إذن أن الأعوان المهيمنين يجب أن تكون لهم شهرة بمعنى مراكمة رأسمال رمزي يؤدي إلى الاعتقاد أن لهم استحقاقات. وهكذا فإنهم يبنون زعامتهم والتي لا توجد إلا عندما يعطي المهيمن عليهم خصائص نوعية ومثمنة للمهيمنين.

إن السلطة الزعامية المعطاة للأفراد الذين يفترض أن لهم خصائص خصوصية تضمن لهم إشعاعا اجتماعيا استثنائيا، يقوم على تفويض للسلطة من المهيمن عليهم لصالح المهيمنين والذين لا تمارس عليهم سوى السلطة التي وضعوها بين يديهم.وهذا ما يفسر أن العديد من الأفراد والذين في البداية لهم مواهب عادية ولكن محظوظين بفضل الظروف وكذلك من قبل مساعدين وأعوان نشطين(وسائل الإعلام تمثل اليوم الشكل الأكثر فعالية)استطاعوا الوصول في ميدان أو آخر إلى مواقع من السلطة لا علاقة لها بكفاءاتهم الفعلية.

- استهلاك الثروات الثقافية يدخل ضمن استيراتجية التمييز الاجتماعي :

إن إرادة مراكمة الرأسمال الرمزي تسمح بتفسير الممارسات الثقافية. وأن كل الدراسات الامبيريقية تبين أن الطبقات المسيطرة هي التي تتردد بكثرة على المتاحف أو الأوبرا والمكتبات وعلى شراء الكتب، وبالتالي لا يكون الحصول على الثروات الثقافية غير متساو، وعدم التساوي لا يعكس فقط التفاوت الاقتصادي ولكن هو كذلك انعكاس لإستراتيجيات التمييز بمعنى للصراع الطبقي في الميدان الثقافي. إن الصراع الطبقي يظهر يوميا في شكل غير معروف ومتوارى من أشكال الصراع من أجل خلق تدرج شرعي في مختلف الممارسات بمعنى الصراع من أجل التصنيفات الاجتماعية.

ويرى بورديو أن الثروات الثقافية مصنفة حسب تدرجات: المسرح الكلاسيكي يقابله مسرح الشارع ورياضة الغولف تقابلها كرة القدم...وتوجد ميادين ثقافية نبيلة كالموسيقى الكلاسيكية والنحت والأدب وممارسات أقل نبلا وفي طريق المشرعة (السينما والتصوير والأغنية والجاز ...) ولكن داخل كل من هذه القطاعات نجد مستويات مختلفة من التمييز، فداخل الموسيقى الكلاسيكية يمكن أن نعثر على الذوق الشعبي والذوق المتوسط والذوق المتميز.

وهكذا فإن معرفة واستهلاك هذه الثروات تصبحان عاملا مصنفا، وبهذا المعنى فإن الأعوان الاجتماعيين يصنفون أنفسهم ويتعارضون في الوقت الذي يقومون بهذه الممارسة أو بتلك ، ويعبرون كذلك عن أذواقهم. إن الحقل الثقافي يشتغل إذن كمنظومة من التصنيف المؤسسة على تدرج ينطلق من الأكثر شرعية إلى الأقل شرعية وباستعمال اللغة العادية من المتميز إلى المبتذل. و يسمح الحقل الثقافي للأعوان الاجتماعيين إعداد إستراتيجيات للتمييز تجاه أعضاء الطبقات الأخرى. إن فرص إظهار التمييز متعددة ولا يمكن حصرها وحتى في الممارسات الأكثر بساطة: اللباس، التأثيث الداخلي، السياحة، الترفيه، الرياضة،الطبخ وكما كتب أيضا بورديو في التمييز فإن الأذواق هي كذلك لا أذواق: الأذواق تشتغل في نفس الوقت كعوامل إدماج تشهد على الانتماء الطبقي

وكذلك كعوامل إقصاء.

-التمايزات الاجتماعية توجد في شكل وفي طبيعة الممارسات :

التمايزات الاجتماعية تظهر في نفس الممارسة.إن المقاربة في شكل ثقافة جماهيرية تدعو إلى التفكير بأن امتلاك ممارسة ثقافية أمر ممكن من قبل كل الأعوان الاجتماعيين وأن معنى الممارسات هو متشابه بالنسبة للجميع. وضد هذه «الشيوعية الثقافية» COMMUNISME CULTUREL بين بيار بورديو أن الدخول الديمقراطي لأي ممارسة ثقافية يظل مطبوعا بالإنتماء الطبقي الذي هو إنتاج ملكة خصوصية.

وهكذا الشأن بالنسبة لممارسة التصوير،إن الدراسات التي قامت بها فرقة بيار بورديو من ١٩٦١ إلي ١٩٦٤ كانت موضوعا لكتاب عنوانه «فن متوسط» (٣) UN ART MOYEN الذي يعطينا نموذجا حول الاستعمال والتمثل المتمايز لنشاط في متناول كل الأعوان الاجتماعيين. وبالفعل، فلا يوجد عائق تقني ولا اقتصادي يحول دون إنتشار ممارسة التصوير لأن سهولة إستعمال الآلات وانخفاض أسعارها يساهمان في ذلك بكثير، إضافة الى أن ذلك لا يتطلب أي تحضير فكري وتكوين خصوصي.

إن هذا التبسيط سيخضع ممارسة التصوير عند مختلف الجماعات الاجتماعية لمعايير مختلفة وهو كذلك فرصة لتبيين الفوارق والتمايز.

نلاحظ عند الفئات الشعبية مواقف واتجاهات متمايزة. عند الفلاحين فإن التصوير يعتبر كتجل للثقافة الحضرية وهو موضوع لمقاومات شديدة والتصوير ينظر إليه وكأنه ترف: تعطي الملكة «الفلاحية» الأولوية للمصاريف المتعلقة بالاستثمار وتحديث الآلات قبل مصاريف الترفيه والاستهلاك المعتبر وكأنه تافه.

أما في الأوساط العمالية وعكس ذلك فإن ممارسة التصوير هي موضوع لانضمام سريع،لكن المعنى الجمالي للممارسة مغيب تماما وما يهم هنا هو وظيفة التصويرفقط: ضمان وحدة العائلة وتطوير ممارسات الألفة الاجتماعية حول تمثيل مختلف الأحداث العائلية (زواج، اعتماد)

أما أعضاء البرجوازية الصغيرة فهم يرفضون العلاقة الشعبية مع التصوير، ويعتبرونه كفن وليس كتراث من الذكريات،لأن النشاط التصويري ينظر إليه في مقابل الرسم، والبعض يرى في هذه الممارسة توكيدا للتمايز عن الثقافة الشعبية وذلك بتجاوز علاقة التصوير بالأحداث العائلية، وذلك باتخاذ مواضيع «لا تستحق» صورة (تفاصيل في بناية،يد شخص...).

أما الطبقات الراقية وعلى النقيض من ذلك، فإنها تضع ممارسة التصوير في أسفل سلم الممارسات الجمالية، فلا تعيرها اهتماما كبيرا لأنها تعتبر التصويرسفنا دونياسوتكفي بساطة وانتشار الممارسة لأن توصف وكأنها مبتذلة. إن الثقافة «المثقفة» CULTURE CULTIVEE كما بين ذلك بورديو في كتابه «حب الفن» (٤) تقوم أساسا على زيارة المتاحف والذهاب إلى الأوبرا.

وبعد خمسة عشر عاماً من نشر النتائج الأولى،تساءل بورديو من جديد في كتابه «التمييز» حول علاقات الطبقات الاجتماعية المختلفة بالتصوير.

إن كانت ممارسات التصوير قد انتشرت بكثرة، فإن السؤال المطروح يكمن في تحديد المعنى الذي يعطيه لها الممارسون الهواة (٥)

إن طبيعة الأحكام تترجم تدرج الكفاءات الفنية، فالطبقات الشعبية تجند بنى «الإيطوس» لتوصيف التصوير دون اللجوء إلى الأحكام الجمالية المحضة، فهم ينتظرون أن تؤدي كل صورة وظيفة، وكلما ارتقينا في السلم الاجتماعي، فإن الحديث عن التصوير يصبح تجريديا أكثر فأكثر.

أوإذا كانت الممارسة التصويرية قد انتشرت على مستوى كل الفئات الاجتماعية، فإن إستراتيجيات التمييز تظل قائمة عند الفئات المهيمنة وذلك برفض

الاستعمالات المشتركة وبمنحها قيمة جمالية لمواضيع تعتبر بسيطة، وعليه فإن ممارسة التصوير تدخل ضمن جملة من الممارسات التي تنضوي تحت «الثقافة المثقفة»..(٦)

- العلاقة مع الثقافة تختلف حسب الانتماء الطبقي :

إن الاستهلاك الثقافي يتغير حسب الطبقات الاجتماعية، فهو رهين الموقع الذي نشغله في الفضاء الاجتماعي، بمعني حجم وبنية الرأسمال الذي نملكه وهكذا فإننا نلاحظ تشابها وتماثلا بين بنية الطبقات وبنية الأذواق والممارسات.

تحاول الطبقة المسيطرة الحفاظ على موقعها من خلال استراتيجية التمييز وذلك بتحديد وبفرض «الذوق السليم» LE BON GOUT على باقي المجتمع.

ويكمن منطق التمييز في إبقاء مسافة تمييزية بين الممارسات، فكلما انتشرت ممارسة فإنها تفقد من سلطتها التمييزية، وبالتالي لا بد من تعويضها بممارسة أخرى مخصصة لأعضاء الطبقات المسيطرة. مثلا في ميدان الترفيه الرياضي، فإن تعميم ممارسة التنس صاحبه انسحاب الطبقات المهيمنة من ممارسة هذه الرياضة.

الطبقات المهيمنة تفرض كذلك دلالات جديدة بواسطة اللغة والكلام وتتحكم في استعمالهما أكثر من الفئات الأخرى، وحسب بيار بورديو فإن الطبقات المهيمنة تملك احتكار الكفاءة اللغوية الشرعية أي المطابقة للقواعد النحوية وللأسلوب الذي يضمن فعاليتها لأن علاقة الطبقات المهيمنة مع الثقافة تتم حسب ووفق أسلوب التماسف والقراءة وراء السطور.

تتميز البرجوازية الصغيرة بـ «حسن النية الثقافية» لأن ملكتها تترجم من خلال إضفاء احترام منتظم للثقافة المسيطرة، وباعتراف بالثقافة الشرعية وبالرغبة في اكتسابها، فهي تحاول محاكاة الممارسات النبيلة أو القيام بممارسات تعويضية.

إن هذه السمات تظهر بقوة لدى البرجوازية الصغيرة الصاعدة لأن أعضاءها يستثمرون في الأشكال الدنيا للإنتاج الثقافي ويهتمون بالسينما والجاز ويقرؤون مجلات التبسيط العلمي والتاريخي، كما أنهم في اضطراب مستمر خشية السقوط في ما هو مبتذل (وبالتالي في ما هو شعبي) ولديهم إرادة «التمايز» بمعنى ما يحاول أن يجعل منهم برجوازيين.

إن هذه الوضعية «المزيفة» تتجلى خصيصا في علاقة أعضاء البرجوازية الصغيرة باللغة والكلام والمتميزة بالتصحيح اللغوي المفرط،وهي نزعة تهدف إلى مطاردة عندهم وعند الآخرين كل أشكال الخطأ.

أما الطبقات الشعبية والتي حسب بورديو تتميز ملكتها بـ «اختيار الضروري» وبتثمين الفحولة فلها ممارسات ثقافية تجد منطقها في رفض الاندماج مع البرجوازية الصغيرة، وهكذا فإن «الثقافة المثقفة» ينظر إليها على أنها تخل عن مبدأ الفحولة والمواضيع التي لها صبغة أو طابع «برجوازي» فهي محظورة ومحرمة في محادثاتها.

وحسب بيار بورديو فإنه لا توجد ثقافة شعبية في المعنى السوسيولوجي للكلمة ولكن توجد فقط مجموعة من الممارسات والتمثلات والتي هي عبارة عن:

أجزاء متناثرة لثقافة عالمة قديمة نوعا ما (كالمعارف الطبية) منتقاة ومؤولة حسب المبادئ الأساسية للملكة الطبقية ومدمجة في الرؤية السائدة للعالم المترتب عنها.(٧)

وعليه، فلا وجود لثقافة شعبية مضادة لأن الشرعية الثقافية للمهيمنين ليست محل مراجعة .

وبالتالي ، فإن علم اجتماع الثقافة ، في المعنى المزدوج للمصطلح، قائم على نظرية الهيمنة الثقافية ،فلكل موقع في السلم الاجتماعي ثقافة خصوصية: ثقافة نخبوية ومتوسطة وجماهيرية وهي على التوالي متميزة بالتمييز والإدعاء والحرمان.

إن علم اجتماع الثقافة عند بيار بورديو يؤكد على أهمية الصراعات الرمزية في الصراع الطبقي وذلك من خلال فرض دلالات وتناسي التعسف وهذا هو منطق العنف والهيمنة الرمزيين. ويترتب عن هذا أن

الثقافة تشكل عنصرا من مجموعة أوسع أي حقل الإنتاج الرمزي والذي يساهم فيه بصفة تنافسية كل من الحقل السياسي والحقل القانوني والحقل الديني وكل حسب شرعية مختلفة وحسب الأزمنة ينتج تمثلات للعالم بهدف نشرها وفرضها.

وفي المجتمعات المعاصرة، تحصل المنتجون الثقافيون على استقلاليتهم ولهم مؤسساتهم التي تساهم في تحديد الثقافة المثقفة كثقافة شرعية توجه ممارسات كل الطبقات الاجتماعية حسب منطق مؤسس على التمييز، ومما لا شك فيه فإن المؤسسة المدرسية دون غيرها من المؤسسات الأخرى،هي التي تمشرع وتعيد إنتاج السلم والتدرج الثقافي.■

الهوامش

1- Pierre Bourdieu, CHOSES DITES ED MINUIT PARIS 1987, P159

2- Pierre Bourdieu et L. WACQUANT, REPONSES ED MINUIT PARIS 1992, P143

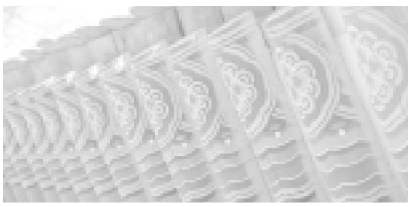
3- Pierre Bourdieu, UN ART MOYEN , ED. MINUIT, PARIS, 1965

4- Pierre Bourdieu, L'AMOUR DE L'ART, ED MINUIT, PARIS, 1966

5- Pierre Bourdieu, LA DISTINCTION, ED MINUIT, PARIS, 1979, P382

6- O. DONNAT, LES PRATIQUES CULTURELLES DES FRANCAIS, LA DECOUVERTE, PARIS, 1990

7- Pierre Bourdieu, LA DISTINCTION,OP.CIT.P459





الإبداع الفني..

التوق إلى المثال *

أندريه تاركوفسكي **

ترجمة: أمين صالح ***

الإبداع الفني ليس خاضعاً لقوانين مطلقة، سارية المفعول من عصر إلى عصر. بما أنه متصل بالهدف العام، أي فهم العالم فهماً كاملاً، فإن له عدداً لا متناهياً من الأوجه، ومن الصلات التي تربط الإنسان بنشاطه الحيوي. وحتى لو كان الطريق نحو المعرفة بلا نهاية، فإن أية خطوة تقرب الإنسان من الفهم الكلي لمعنى وجوده، لا يمكن أن تكون – هذه الخطوة – محدودة بحيث لا تؤخذ بعين الإعتبار.

الفن، مثل العلم، وسيلة لاستيعاب العالم، واسطة لمعرفة العالم، أثناء رحلة الإنسان نحو ما يسمى «الحقيقة المطلقة». من جهة أخرى، ذلك يشكل نهاية أي تماثل بين هذين التجسيدين (الفن والعلم) للروح الإنسانية الخلاقة، التي فيها الإنسان لا يكتشف فحسب، بل يخلق. ومن المهم هنا ملاحظة التباعد، والإختلاف في المبدأ، بين هذين الشكلين من أشكال المعرفة: العلمية والجمالية.

بواسطة الفن، يسيطر الإنسان على الواقع من خلال التجربة الذاتية. في العلم، معرفة الإنسان للعالم تتجه صاعدة سلّماً لا نهائياً، وهي تُستبدل، على نحو متوالٍ، بمعرفة جديدة، حيث كل اكتشاف غالباً ما يدحضه اكتشاف آخر من أجل بلوغ حقيقة موضوعية خاصة.

الاكتشاف الفني يحدث في كل مرة باعتباره صورة جديدة وفريدة للعالم، وتصوراً مبهماً للحقيقة المطلقة. إنه يظهر ككشف، كأمنية خاطفة ومتقدة للسيطرة حدسياً على كل قوانين هذا العالم: جماله وقبحه، وداعته وقسوته. لا تناهيه ومحدوديته. الفنان يعبّر عن هذه الأشياء بخلق الصورة الكاشفة عن

---

* فصل من كتاب (النحت في الزمن) للمترجم.

** مخرج سينمائي روسي.

*** روائي ومترجم من البحرين.

● لوحة للفنان أصغر إسماعيل / البحرين.

الجوهري، عن المطلق. من خلال الصورة يتعزّز الوعي باللامتناهي: السرمدي ضمن النهائي، الروحاني ضمن المادة، واللا محدود يكتسب شكلاً.

من أجل أن يكون الفرد مشاركاً في أي نظام علمي، يتعين عليه أن يستفيد من عمليات التفكير المنطقية، وأن يحرز فهماً.. هذا الفهم الذي يقتضي، كنقطة انطلاق، نوعاً خاصاً من التعليم. أما الفن فيخاطب كل فرد على أمل أن يخلق انطباعاً، أن يكون محسوساً، أن يسبب صدمة عاطفية، أن يكون مقبولاً، أن يستهوي الناس ليس عن طريق البرهان العقلاني الذي لا جدال فيه، إنما من خلال الطاقة الروحية التي بها يشحن الفنان عمله.

منذ اللحظة الأولى، عندما أكلت حواء التفاحة من شجرة المعرفة، والجنس البشري محكوم عليه بأن يناضل، على نحو لا نهائي، في سبيل امتلاك الحقيقة. في بادئ الأمر، كما نعلم، اكتشف آدم وحواء أنهما عاريان فشعرا بالخجل. الخجل كان نابعاً من الفهم. عندئذ شرعا في التوجه نحو طريق المعرفة، معرفة أحدهما للآخر، المعرفة المفعمة بالبهجة. تلك كانت بداية الرحلة التي لا نهاية لها. وبوسع المرء أن يدرك مدى درامية تلك اللحظة بالنسبة لكائنين إنبثقا للتو من حالة الجهالة ليجدا نفسيهما منفيين في أرض شاسعة، عدائية، ومتعذر تفسيرها.. «بعرق جبينك سوف تحصل على خبزك».

ذلك هو الإنسان، تاج الطبيعة، الذي جاء إلى الأرض من أجل أن «يعرف» سبب مجيئه أو سبب إرساله. هذا الإرتقاء سمي بالنشوء. وقد كان مصحوباً بوجع معرفة الذات.

بالمعنى الحقيق، كل فرد يختبر لنفسه عملية معرفة الذات فيما هو يتوصل إلى معرفة الحياة ونفسه وأهدافه. بالطبع، كل شخص يستفيد من خلاصة المعرفة المتراكمة من قيد الجنس البشري، لكن مع ذلك فإن تجربة معرفة الذات الأخلاقية والمعنوية هي الغاية الوحيدة في الحياة لكل فرد. وذاتياً، هي مختبرة في كل مرة بوصفها شيئاً جديداً. إن الإنسان يقيم، المرة تلو الأخرى، علاقة متبادلة بين نفسه والعالم، ويرهقة التوق إلى إحراز، والتوحد مع، المثال الذي يكمن خارجه، والذي يفهمه كضرب من المبدأ الأول المدرك بالحدس. إن استحالة إحراز أو تحقييق ذلك التوحّد، وعدم كفاية «أناه» الخاصة، هو المصدر الدائم لشعور الإنسان بالألم وعدم الإشباع.

الفن يولد ويرسخ حيثما يكون هناك توق نهم وأزلي إلى ما هو روحي، إلى المثال ذلك التوق الذي يجتذب الناس إلى الفن. والفن الحديث قد إتخذ إتجاهاً خاطئاً عندما تخلى عن البحث عن معنى الوجود في سبيل توكيد قيمة الفرد لمصلحته الخاصة. لكن الذاتية، في الإبداع الفني، لا تغرض نفسها، بل تخدم فكرة أخرى أكثر سمواً ومشاعية. الفنان خادم دائما، وهو على الدوام يحاول أن يدفع ثمن الموهبة الممنوحة له كما لو بفعل معجزة ما. من جهة أخرى، الإنسان المعاصر لا يريد أن يقوم بأية تضحية، رغم أن التوكيد الحقيقي للذات لا يمكن التعبير عنه إلا في التضحية. نحن نتغاضى عن ذلك شيئاً فشيئا، وفي الوقت نفسه، وعلى نحو محتوم نفقد كل إحساس بحاجتنا الإنسانية.

حين أتكلم عن التوق إلى ما هو جميل، عن المثال كغاية أساسية للفن، والذي ينمو من الإشتياق إلى ذلك المثال، فإنني لا أوصي على الإطلاق بوجوب أن ينأى الفن بنفسه عن «قذارة» العالم. على العكس تماماً، فالصورة الفنية هي دائماً كناية، حيث يُستعاض عن الشيء بشيء آخر. للكشف عن ما هو حي، يستخدم الفنان شيئاً ميتاً، وللحديث عن اللامتناهي، يعرض المحدود والمتناهي. ليس ممكناً تحويل اللا متناهي إلى مادة، لكن بالإمكان خلق الوهم باللامتناهي: الصورة.

البشاعة والجمال متضمنان داخل بعضهما البعض. هذا التناقض الظاهري، الإستثنائي والمدهش، بكل لا معقوليته، ينشّط الحياة نفسها، وفي الفن يحقق تلك الوحدة الكلية ا لتي فيها يتحد التناسق والتوتر. الصورة تجعل الوحدة محسوسة وفيها تتجاور عناصر مختلفة ومتنوعة، وتتصل بعضها ببعض.

بإمكان المرء أن يتحدث عن فكرة الصورة، أن يصف بالكلمات جوهرها، لكن وصفاً كهذا سوف لن يكون وافياً بالمراد أبداً. الصورة يمكن خلقها، يمكن أن تجعل نفسها محسوسة، أن تكون مقبولة أو مرفوضة، لكن لا شيء من هذا يمكن أن يكون مفهوماً بأي حس عقلي. فكرة اللاتناهي لا يمكن التعبير عنها بالكلمات أو حتى بالوصف، لكن يمكن أن تكون مدركة من خلال الفن الذي يجعل اللامتناهي ملموساً. المطلق لا يمكن إحرازه أو بلوغه إلا عبر الإيمان وفي الفعل الإبداعي.

الشرط الوحيد للنضال من أجل حقك في الخلق هو الإيمان بمهمتك، الإستعداد لأن تخدم، ورفض التسوية. الإبداع الفني يقتضي من الفنان أن «يفنى» بكل ما تحمله هذه الكلمة من حس مأساوي. وبالتالي، إذا كان الفن يحمل في داخله تصوراً مبهماً عن الحقيقة المطلقة فإن هذا سوف يكون دائماً صورة للعالم والتي تتجلى في العمل. وإذا كانت المعرفة العلمية الوضعية، الباردة، للعالم أشبه بصعود سلّم لا نهائي، فإن المعرفة الفنية تقترح منظومة لا نهائية من العوالم التي قد يتمم أحدهما الآخر أو يتناقض معه لكن لا يمكن، في أي ظرف أن يلغي بعضه البعض، بل على العكس تماماً، كل عالم يثري الآخر ويتجمع ليشكل كوناً متعانقاً ينمو في اللاتناهي.

الحدس يلعب دورًا في العلم كما في الفن، و هذا ربما يكون عنصراً مشتركاً في هذين الشكلين المتباينين من أشكال السيطرة على الواقع. مع ذلك، وبالرغم من أهميته الكبرى في كلتا الحالتين، فإن الحدس في الإبداع الشعري يختلف جوهرياً عنه في البحث العلمي.

وبالمثل، فإن عبارة «الفهم» تعني أشياء مختلفة تماماً في هذين الحقلين من حقول النشاط الخلاق. الفهم بالمعنى العلمي يعني الإتفاق على المستوى العقلي والمنطقي. إنه فعل عقلاني مماثل لعملية إثبات نظرية ما. أما فهم الصورة الفنية فيعني القبول الجمالي على المستوى العاطفي أو حتى مستوى ما وراء العاطفة.

حدس العلماء، حتى وإن كان أشبه بإشراق أو إلهام، سوف يظل دائماً شفرة تمثل إستدلالاً منطقياً. ومع أن الإكتشاف العلمي قد يبدو ثمرة إلهام، إلا أنه الإلهام الذي يختلف كلياً عن إلهام الشاعر.

العملية التجريبية المتصلة بالإدراك العقلي لا تستطيع أن تفسر كيفية نشوء الصورة الفنية، التي هي فريدة، كلية ولا تتجزأ، متخلقة وموجودة على مستوى آخر غير مستوى الفكر.

في العلم، في لحظة الإكتشاف، يُستعاض عن المنطق بالحدس. في الفن، كما في الدين، الحدس معادل للإقتناع، للإيمان. إنه حالة ذهنية وليس طريقة في التفكير. العلم تجريبي، في حين أن مفهوم الصور محكوم بفعالية الكشف أو الإلهام. إنا مسألة إلتماعات مفاجئة.. أشبه برقائق تنحدر من الأعين، ليس في ما يتصل بالأجزاء بل بالكل، بالأمتناهي، بما لا يتفق مع التفكير الواعي.

الفن لا يفكر على نحو منطقي، أو يصوغ منطقاً للسلوك. إنه يعبّر عن تسليمه بالإيمان كمبدأ أساسي. إذا كان ممكناً، في العلم، أن تقيم الدليل على صحة قضية أو حجة شخص ما وتبرهنها منطقياً إلى خصومه، في الفن يستحيل إقناع أي شخص بأنك على حق إذا شعر بالفتور واللامبالاة إزاء الصور الفنية التي خلقتها، وإذا أخفقت هذه الصور في إستمالته بحقيقة مكتشفة بطريقة جديدة عن العالم والإنسان، وإذا شعر هو بالضجر.

الصور الفنية التي خلقها الفنان تعمل على تنمية تخومها الأيديولوجية جانباً وترفض أن تنسجم مع البنية المفروض عليها من قِبل مؤلفها. الصورة تتنازع مع هذه التخوم، حتى أنها أحياناً، وبحس شعري، تناقض نظامها المنطقي الخاص. والتحفة الفنية تستمر في العيش وفق قوانينا الخاصة، وتمارس تأثيراً عاطفياً وجمالياً هائلاً حتى عندما لا نتفق مع معتقدات المؤلف الجوهرية. ويحدث، في أحوال كثيرة، أن العمل الفني الرائع يولد من محاولات الفنان لقهر نقاط ضعفه، وهذا لا يعني التغلب على نقاط الضعف تلك وإقصائها، ذلك لأن العمل الفني يوجد ويحيا على الرغم منها.

الفنان يفشي عالمه لنا، ويرغمنا على أن نؤمن بعالمه أو نرفضه إذا كان غير مقنع ولا علاقة لنا به. في إبداعه للصورة، الفنان يقلل من أهمية تفكيره الخاص، والذي يصبح بلا شأن إزاء تلك الصورة للعالم، المدركة عاطفياً، والتي شهرت أمامه مثل وحي.. ذلك لأن التفكير وجيز بينما الصورة مطلقة. الفن، قبل كل شيء، يمارس تأثيراً على النفس، ويشكل البنية الروحية.

للشاعر مخيلة ونفسية طفل، نظراً لأن إنطباعته عن العالم هي فورية ومباشرة، مهما كانت أفكاره بشأن العالم عميقة ومستعصية على الفهم. وبالطبع، يمكن القول بأن الطفل، أيضاً، فيلسوف.. لكن فقط بالحس النسبي. الشاعر لا يصف العالم، ذلك لأن له دوراً في خلقه.

من الخطأ التحدث عن الفنان بوصفه «باحثاً عن» الموضوع. في الواقع، الموضوع ينمو بداخله مثل ثمرة، ويبدأ في المطالبة بالتعبير عنه أو صياغته.. ذلك أشبه بولادة طفل. ليس لدى الشاعر ما يفتخر به: فهو ليس سيد الوضع، بل خادم. العمل الإبداعي هو الشكل الممكن الوحيد لوجوده، وكل عمل له أشبه بمأثرة لا سلطة له عليها فلا يستطيع إبطالها أو إلغاءها.

الأعمال النقدية تميل إلى التعامل مع الموضوع من أجل توضيح فكرة معينة. ولسوء الحظ، غالباً ما تنطلق من التأثير المباشر، العاطفي والإنفعالي، الذي يمارسه العمل الفني.

التحفة الفنية لا تولد إلا حين يكون الفنان صادقاً تماماً في معالجته لمادته. الأحجار الكريمة لا توجد في التربة السوداء، بل ينبغي البحث عنها قرب البراكين. الفنان لا يمكن أن يكون صادقاً جزئياً كذلك الفن لا يمكن أن يكون تقديراً تقريبياً للجمال. الفن هو الشكل المطلق للجميل، للمثال. الجميل والمنجز في الفن - ما هو مناسب للتحفة الفنية - أراه حيثما يصبح من المستحيل تمييز أو تفضيل أي عنصر، سواء في المحتوى أو في الشكل، دون أن يسبب ذلك أذى أو ضرراً للوحدة الكلية للعمل، ذلك لأن في التحفة الفنية لا يوجد عنصر متقدم على غيره في الأهمية.

العمل الفني يعيش وينمو، مثل أي كائن حي آخر، عبر صراع المبادئ المتعارضة. الأضداد تتصل فيما بينها ضمن العمل الفني آخذة الفكرة نحو اللامتناهي. إن فكرة العمل، تلك التي تحدده، هي متوارية في توازن المبادئ المتعارضة التي تتضمنها.. بالتالي فإن التأويل الأحادي الجانب، لفكرة وغرض العمل الفني، يصبح مستحيلا، التحفة الفنية هي فضاء منغلق على نفسه، والجمال يكمن في توازن الأجزاء.

لقد لاحظ تولستوي في يومياته بأن «السياسي ليس منسجماً مع الفني، لأن السياسي، من أجل أن يبرهن يتعين عليه أن يكون أحادي الجانب ومتحيزاً». والصورة الفنية لا يمكن أن تكون متحيزة وأحادية الجانب، فمن أجل أن تعتبر صادقة تماماً، يتعين عليها أن توحّد داخل نفسها ظواهر متناقضة على نحو جدلي.

إن من الطبيعي إذن ألا نجد حتى بين النقاد المتخصصين من لديه رهافة اللمسة الفنية المطلوبة للتشريح من أجل تحليل فكرة العمل الفني وصورة الشعرية. ذلك لأن الفكرة لا توجد إلا في الصور التي تعطيها شكلاً، والصورة توجد كنوع من إدراك الواقع بواسطة الإرادة، التي يتعهدها الفنان وفقاً لرغباته وميوله الخاصة و خاصيات رؤيته للعالم.

كل شيء جديد في الفن أنبثق إستجابة لحاجة روحية، ووظيفته أن يطرح تلك الأسئلة التي هي متصلة على نحو بارز ورفيع بزمننا. لكن الفن اليوم يكاد يكون مجرداً من الروحانية. الرأي المسلّم به هو أن هذا الوضع يعكس حالة المجتمع المناقضة للقيم الروحية وبالطبع، على مستوى الرصد البسيط للتراجيديا، فإنني أتفق مع هذا الرأي: ذلك هو ما يعكسه. لكن الفن يجب أن يرصد وأن يتخطى أيضاً. إن دوره هو أن يقدم رؤيه روحية تتصل بالواقع.

لو أن شخصاً حرفياً ماهراً استخدم وسيلة حديثة متطورة جداً للتحدث عن موضوع لا يمس ولا يحرّك مشاعره هو شخصياً، فإنه يستطع لبعض الوقت أن يستحوذ على جمهوره أو يخدعه، لكن سرعان ما يتضح أن عمله لا يملك تلك الأهمية والقيمة الدائمة. عاجلاً أو آجلاً سوف يفضح الزمن، بلا هوادة، خواء أي عمل لا يعبّر عن رؤية شخصية وفريدة للعالم. الخلق الفني ليس مجرد وسيلة لصياغة معلومات توجد على نحو موضوعي وتتطلب فحسب بضع مهارات حرفية. العمل الفني هو الشكل الفعلي لوجود الفنان، وسيلته الوحيدة للتعبير التي تنتسب إليه وحده.

حين تكون الفكرة متجسدة في صورة فنية فإن ذلك يعني العثور على شكل دقيق لها، الشكل الذي يصبح هو الأقرب لتوصيل عالم المبدع، لتجسيد توقه إلى المثال.

في كل مرة يرجو الفنان أن يحرز صورة شاملة لحقيقة الوجود الإنساني. إن خاصية الجمال تكمن في حقيقة الحياة التي استوعبها وتمثلها وأفصح الفنان بطريقة جديدة، وفي إخلاص وانسجام مع رؤيته الشخصية.

الصورة الفنية مراوغة وغاير قابلة للإنقسام، وهي تعتمد على وعينا وعلى العالم الحقيقي الذي تسعى إلى تجسيده. إذا العالم غامض فإن الصورة ستكون كذلك. إنه نوع من التوازن الذي يعبّر عن التعالق بين الصدق والإدراك الإنساني. نحن لا نستطيع أن نفهم كلية الكون لكن الصورة الشعرية قادرة على التعبير عن تلك الكلية. الصورة المجسدة سوف تكون أمينة حين تكون مفاصلها، على نحو واضح وملموس، تعبيراً عن الصدق، وحين يجعلونها فريدة واستثنائية كما هي الحياة نفسها، حتى في تجلياتها الأكثر بساطة.

الصورة، بوصفها رصداً دقيقاً للحياة، تعيدنا مباشرة إلى الشعر الياباني. إن ما يأسرني هنا هو رفض حتى التلميح إلى معنى الصورة النهائي والذي يمكن فك مغالقه شيئاً فشيئاً. إن قصيدة الهايكو تصقل صورها، وتتعهدها بعناية، بطريقة تجعلها لا تعني شيئاً وراء نطاق نفسها، وفي الوقت ذاته تعبّر عن الكثير إلى حد أنه ليس ممكناً الإمساك بمعناها النهائي. وكلما كانت الصورة منسجمة إلى حد بعيد مع وظيفتها، صار من المستحيل القبض عليها ضمن صيغة فكرية واضحة. لذا يتعين على قارئ شعر الهايكو أن يكون مستغرقاً في القصيدة مثل استغراقه في الطبيعة، أن يغوص ويفقد نفسه في لجّها مثلما يفعل في الكون حيث لا قاع هناك ولا سقفاً. أبيات الهايكو جميلة لأن اللحظة – المنتقاة والمتبلورة – هي فريدة، وتقع في اللاتناهي. لقد عرف الشعراء اليابانيون كيف يعبّرون عن رؤيتهم للواقع في ثلاثة أبيات من الرصد والملاحظة. وهم لم يكتفوا بالرصد فحسب بل بحثوا – في هدوء بالغ ورصانة مهيبة عن المعنى السرمدي.

يتعيّن تحقيق توازن في الطريقة التي بها نحن ننظر إلى الصورة المعروضة علينا. وهكذا تنفتح أمامنا إمكانية التفاعل مع اللاتناهي، ذلك لأن الوظيفة الرفيعة للصورة الفنية هي أن تكون نوعاً من الكاشف اللامتناهي.. الذي نحوه تمضي أسبابنا ومشاعرنا محلقة، وعلى نحو مثير ومبهج.

وظيفة الصورة، كما قال جوجول، هي أن تعبّر عن الحياة نفسها، وليس الأفكار أو البراهين بشأن الحياة. الصورة. الصورة لا تدل على الحياة أو ترمز إليها، إنما تجسدها وتظهر فرادتها. الصورة الفنية فذّة واستثنائية، بينما ظواهر الحياة قد تكون عادية ومبتذلة تماماً.

كل عمل إبداعي يجاهد من أجل البساطة، من أجل تعبير بسيط على نحو خالص، وهذا يعني بلوغ الأعماق الأبعد لإعادة خلق الحياة. لكن هذا هو الجزء الأكثر إيلاماً في العمل الإبداعي: العثور على الطريق الأقصر بين ما تريد أن تقوله أو تعبّر عنه وإعادة الإنتاج النهائي له في الصورة المنجزة. الصراع من أجل البساطة هو البحث الموجع عن شكل ملائم لصدق

الذي أمسكت به.. إنك تتوق إلى أن تكون قادراً على إحراز أشياء عظيمة في حين تقتصد في الوسائل.

النضال لبلوغ الكمال يؤدي بالفنان إلى القيام باكتشافات روحية، إلى بذل الجهد المعنوي الأكبر. الطموح إلى المطلق هو القوة المحركة في تطور الجنس البشري. وبالنسبة لي، فإن فكرة الواقعية في الفن مرتبطة بتلك القوة. الفن يكون واقعياً حين يجاهد ليعبّر عن المثال الأخلاقي. الواقعية تناضل من أجل الحقيقة والحقيقة هي جميلة دائماً.. الجمالي هنا يتزامن مع الأخلاقي.

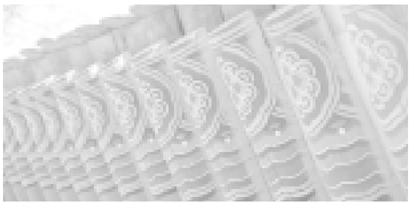
قال دوستويفسكي: «إنهم دائماً يقولون أن على الفن أن يعكس الحياة، وأشياء من هذا القبيل. لكن ذلك هراء.. الكاتب نفسه يخلق الحياة كما لو أنها لم تكن موجودة أبداً أمامه».

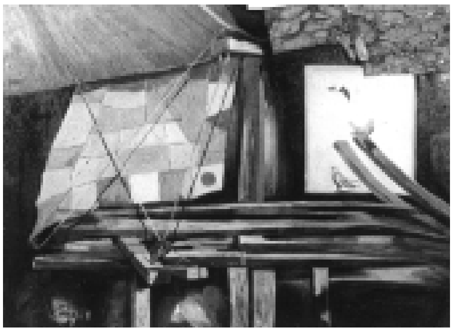
إلهام الفنان ينشأ في مكان ما في التجويفات الأعمق من ذاته. لا يمكن للإلهام أن تمليه إعتبارات «المنهج»، الخارجية. وإذا لم يكن كذلك، فسوف يكون عندئذ محكوماً من البداية بأن يصير خاوياً وعقيماً فنياً.

الفن يجب أن يحمل توق الإنسان الشديد إلى المثال، يجب أن يكون تعبيراً عن رغبته في بلوغه، يجب أن يهب الإنسان الأمل والثقة التامة.. وكلما كان العالم ميئوساً منه أكثر في عمل الفنان، كانت رؤيتنا للمثال ربما أكثر وضوحاً وصفاءً.. وإلا فإن الحياة تصبح مستحيلة.

الفنان يسعى إلى تدمير الاستقرار، الذي به يعيش المجتمع، من أجل الإقتراب أكثر من المثل الأعلى. المجتمع ينشد الإستقرار، الفنان يبحث عن اللاتناهي. الفنان معنيّ بالحقيقة المطلقة، لذلك هو يحدّق أمامه ويرى الأشياء علي نحو أقرب من الآخرين.

الفن مدعو لأن يعبّر عن الحرية المطلقة للإمكانية الروحية لدى الإنسان. أظن أن الفن كان دائماً سلاح الإنسان ضد الأمور المادية التي تهدد بافتراس روحه . الفن كان يجسّد المثل الأعلى. كان مثالاً للتوازن التام بين المبادئ الأخلاقية والمادية. كان برهاناً على حقيقة أن مثل هذا التوازن ليس خرافة توجد فقط في حقل الأيديولوجية بل شيئاً يمكن أن يتحقق ضمن أبعاد العالم الظاهراتي، المدرك بالحواس. لقد كان افن يعبّر عن حاجة الإنسان إلى التناغم واستعداده لأن يشن الحرب ضد نفسه، ضمن وجوده الشخصي، من أجل احراز التوازن الذي يهفو إليه.■





الأصوات الخمسة

لـ «ولادة التراجيديا»

مايكل هندن *

ترجمة: نعيم عاشور * *

ما يزال كتاب فريدريك نيتشه (ميلاد التراجيديا) من أكثر النصوص الحديثة إثارة للجدل في السجال الدائر حول أصل وطبيعة الفن الدرامي. ومن موقعنا الحالي المناسب ونحن ننظر خلفنا إلى قرن من الثقافة والتنظير الدرامي والممارسة المسرحية منذ أن ظهر هذا المقال أول مرة عام ١٨٧٢، يبدو من الواضح أن لا عمل آخر سواه قد أثبت قدرته المستمرة على التأثير. لقد قُرئَ نيتشه (وأُسيئت قراءته)، كما يبدو، من قبل كل شخص تقريبا. لقد شعر بتأثير (ميلاد التراجيديا) كتّاب الدراما على اختلاف مشاربهم، من طراز إبسن، وستريندبرغ، وويديكند، وييتس، وسُو، وأونيل، ووليامز، وجينيه، ويونيسكو، بالإضافة إلى مسرحيين متأخرين من أمثال ديفيد ستوري، وبيتر شافر. أما المخرجون الذين اعتبروا (ميلاد التراجيديا) كتاباً لا غنى عنه فهم ؛ أنتونان آرتو، جيغ كوك، روبرت ايرل جونز، جان لوي بارو، جوليان بيك وجوديث مالينا، ريشارد شيكنر، بيتر بروك ، وجيرزي غروتوفسكي. علاوة على ذلك، أضحى علم الجمال الذي صاغه نيتشه على أساس قطبيته الشهيرة الديونيزية / الأبولونية، مصدراً خصباً لكتّاب الحداثة الشهيرين أمثال د. هـ. لورنس، ومارسل بروست، وتوماس مان، وأندريه جيد، ووالاس ستيفنسن، وألبير كامو.

كذلك كان لنيتشه تأثير واسع على أولئك المولعين بالتقميش عن شواهد وتضمينات البدايات الطقسية للدراما. لقد أطلق السعي إلى اكتشاف أصول التراجيديا، خصومة ثقافية ظلت تجيش وتضطرب حتى العصر الحديث. وكان نيتشه أول من بدأ هذا المسعى، ففي أحد أكثر المقاطع شهرة من كتابه (ميلاد التراجيديا)، يعلن نيتشه:

«لا جدال في أن الموضوع الوحيد الذي تبنته التراجيديا الإغريقية في بواكيرها، كان معاناة

* أستاذ اللغة الإنجليزية في جامعة ويسكونسن ، ماديسون ، نشر عدداً كبيراً من الدراسات النقدية مثل دراسته حول يوجين أونيل بعنوان (رحلة النهار الطويلة إلى الليل).

* * كاتب ومترجم من البحرين.

● لوحة للفنان عبدالكريم البوسطة / البحرين.

ديونيزوس، وأن ديونيزوس ذاته كان لفترة طويلة، البطل الوحيد على خشبة المسرح. كما يمكن الادعاء، على نحو مساوٍ من الثقة، أنه حتى عهد يوريبيدس، لم ينقطع ديونيزوس عن أن يكون البطل التراجيدي الوحيد، وأن كل الشخصيات المسرحية الإغريقية التي كان يُحتفى بها، مثل بروميثيوس، وأوديب، وغيرهما، كانت مجرد أقنعة لهذا البطل الأصيل ؛ ديونيزوس.

يشيّد نيتشه حول هذا الرأي، تلك المظاهر الأكثر إغواءً وإثارة للجدل في نظريته: نشوء التراجيديا من القصيدة الحماسية (الديثيرامب) التي ترتفع بها أصوات أفراد جوقة الساتير المناصرين لديونيزوس باعتباره يمثل بؤرة البطل المعذَّب الذي يرتدي العديد من (أقنعة) الإله المحتضر ؛ وهو كذلك فهم للشكل الجمالي على أنه نتيجة لعناصر (ملحمية) مفروضة على حَدَس منذرٍ لدورة الطبيعة من الخصب والموت ؛ واستجابة وجدانية للمشاركة التي يتم تصعيدها إلى حالة من الجذل الصوفي عندما يستبدل الرعب بواسطة الفن.

كان أرسطو أول من عزا أصل التراجيديا إلى الينابيع الغامضة للقصيدة الحماسية. وصحيح أيضاً أن نيتشه استفاد من التقاليد الراسخة في الفيلولوجيا الألمانية المبكرة التي أظهرت اهتماماً بالظاهرة الديونيزية بين الإغريق، إلاّ أن أحداً قبل نيتشه، لم يكن قد أوحى بأن (المعنى الجوهري) للتراجيديا ينبغي أن يرتبط بعلائقه (حقيقية كانت أم متخيلة) مع الجوقة الديونيزية التي يُزعم أن هذا الشكل قد انبثق عنها. لقد اقترح أرسطو نفسه أنه مع بداية عهد اسخيلوس وسوفوكليس، كانت التراجيديا قد (تقدمت) بالنسبة لمادة موضوعها، وعظم شأنها وأسلوب أدائها وطريقة عرضها. لكن نيتشه لا يتحدث عن هذا (التقدم)، إذ هو تحديداً غير مهتم بالشاهد التاريخي. على العكس من ذلك، فإن القضايا التي تجتذبه في الأساس، هي تلك القضايا ذات الطابع السيكولوجي، حتى عندما يكون منهمكاً في معالجة مسألة الأصول: ما هو عندئذ، أصل التراجيديا؟ أهو (المتعة)، أم القوة، أم الصحة الغامرة، أم الامتلاء المفرط؟ وما هو ذلك الجنون (الجنون الديونزي) – إذا تحدثنا عن وجهة نظر فيزيولوجية – الذي منه إنما تطور الفن التراجيدي والكوميدي؟ وإلى أين تشير توليفة الإله وذكر الماعز في مرحلة الساتير؟

حاول دارسون آخرون، أن يقدموا أجوبة تاريخية على هذه الأسئلة، إلاّ أن النتائج لم تكن مؤكدة. ويمكن اقتفاء أثر هذه الجهود عند مجموعة متألقة من الكلاسيكيين في إنجلترا اعتبروا أعضاء في (مدرسة كمبريدج) للأنثروبولوجيا، وعلى رأسهم جين ألن هاريسون، وجلبرت موري، وإف. إم. كورنفورد، وأي. ب. كوك. وقد أعلن هؤلاء الخبراء عن امتنانهم العميق لنيتشه في عدد واسع من المطبوعات التي تعالج أصول الدراما، والأسطورة، والشعر، والدين، والفلسفة.

لقد أنجز أعضاء هذه الجماعة فرادى، شهرة واسعة، كما قاموا مجتمعين بإنتاج عمل ضخم، إلاّ أن الكثير من إنجازات هذه الجماعة، أضحت في وقتنا الحاضر، مثاراً للشك النقدي، وغدا من المستحيل تماماً الإدعاء، كما فعل نيتشه، باعتقاد غير مشكوك في صحته، يفيد بأن «التراجيديا اليونانية قد احتكرت معاناة ديونيزوس كموضوع خاص بها وحدها»، إذ أن قلة من النظريات النقدية في عصرنا الحاضر كانت مثار خلاف شديد.

لقد تصاعد الخلاف في السنوات الأخيرة نتيجة للقراءات التفكيكية المعاصرة لفلسفة نيتشه. ففي السبعينيات والثمانينيات، غيَّر الفكر ما بعد البنيوي والتفكيكي، على نحو حاسم، حركة الخطاب النقدي فيما يتعلق بأعمال نيتشه كلها، وبات من الواضح تماما، مع نهاية عقد الستينيات أن نظريته في أصل التراجيديا قد فقدت الكثير من رواجها. ومنذ ذلك الحين، لعبت البنيوية دوراً مهيمناً في الدوائر الأنثروبولوجية المهمة، وبدت صياغات جماعة كمبريدج وكما لو أنها أُحيلت إلى الماضي. ويمكن ملاحظة مؤشرات على التغير في الخطاب، في أعمال

رينيه جيرار. فعندما يناقش جيرار أصول الأسطورة في الطقوس (في كتابه العنف والمقدس، إصدار بالتيمور عام ١٩٧٧)، لا يختلف وحسب مع جيلبرت موري الذي بدأ نجمه في الأفول في ذلك الحين، ولكن أيضاً مع كلود ليفي شتراوس ١.

لقد حركت مناظرات ما بعد البنيوية في السبعينيات والثمانينيات النقد في اتجاهات جديدة تماما، وعلى الرغم من أن نيتشه كان دائماً حاضراً بشكل جلي في العديد من هذه المناقشات، إلاّ أن (ميلاد التراجيديا) لم يكن هو الذي أوجب هذا الانتباه إليه، بل الشذرات اللاحقة من كتاباته. وفي الوقت الحاضر، عندما يخضع (ميلاد التراجيديا) للفحص التحليلي، فإن التركيز لا ينصب على الدقة التاريخية لنظرية نيتشه، بل على راهنية نص المقال كخطاب جدير بالثقة.

إن إعادة التقييم الأكثر أهمية لنص نيتشه في هذا الخصوص، إنما قدمه بول دومان. فباعتباره قارئاً لنيتشه (الجديد) ؛ نيتشه المدمِّر الراديكالي، ونيتشه المناوئ للميتافيزيقا الذي تعتبر المسرحية البارودية وتفكيك الأساليب الصارمة بالنسبه له، هدفاً أسمى، يكشف دومان عن نمط للسخرية اللفظية في (ميلاد التراجيديا) بغرض تضمين هذا العمل المبكر في مشروع نيتشه للمرجعية المجازية الذاتية. ومع أن دومان يبدأ بالاعتراف أن (ميلاد التراجيديا) يعتبر بحق واحداً من أكثر نصوص نيتشه متانة وترابطا، فهو يفضح بمهارة، العديد من محاولات الإنكار المثيرة للإشمئزاز، والاستراتيجيات البلاغية المنمقة التي تعمل على تخريب الأنطولوجيا الفكرية المركزية للكتاب، وكذلك مقاربته (التطورية) لمسألة أصل التراجيديا. ويستنتج دومان من ذلك ما يلي:

«إن بنية نصية متداخلة ضمن البنية الأكبر للنص المنجز، تخرب سلطة الصوت الذي يؤكد وثوقية النمط التمثيلي الذي يؤسس عليه النص.. كما أن مجموعة القيم بأكملها التي تبرز على نحو جلي في (ميلاد التراجيديا) – وهي نظرية ميلودرامية متمركزة في اللغة والوعي التراجيدي الشامل للذات وللرؤية التطورية للتاريخ – قد جعلت لتبدو فارغة عندما تعرض على وضوح ضوء ساخر جديد».

الإدراك بأن بذور فلسفة نيتشه التالية، موجودة بالفعل في (ميلاد التراجيديا) هو نوع من استشراف أخاذ. مع ذلك، فإن دومان، بتوضيحه لما يعتبره نمطاً مهيمناً من السخرية في النص، يعيد إلى كتاب نيتشه تماسكاً بلاغياً جديدا، الأمر الذي يبدو متناقضاً مع إشكالية التأكيدات المتعارضة التي كانت باعثاً على قراءته في البداية. وعلى نحو أكثر أهمية، إذا كان دومان محقا، فإن كل قراء نيتشه السابقين يكونون قد أساءوا تأويله، وبالتالي يكونون قد توصلوا إلى نتائج لا يسوغها النص تماما. وعليه فإن علماء الأنثروبولوجيا وكتاب المسرح والممثلين والمنظرين الذين حذوا حذو نيتشه في دراسة قضايا مثل الأصل الطقسي للتراجيديا أو صفتها الديونيزية، إنما كانوا ينسجون على افتراضات بلاغية ساذجة، ويخلطون ما بين المجاز والتأويل.

يبدو لي أن ذلك ممكن، ولكن من غير المحتمل أن تكون هذه هي القضية في الواقع: إذا كان ذلك صحيحا، يكون دومان قد أزاح النقاب عن نوع من وباء سوء الفهم الأدبي الذي له أمثلة قليلة في النقد الحديث. أعتقد أن الوقت قد حان لإنقاذ نيتشه من المدافعين عنه، القدامى والمحدثين، من أنثروبولوجيي كمبريدج الذين فهموه حرفياً وأخفقوا في محاولتهم في تأسيس نظرية عن الأصول التاريخية في أعماله، ومن النقاد التفكيكيين الذين يأخذون نيتشه بشكل رمزي جداً إلى الحد الذي يفصله عن أي تطبيق درامي. إن قرناً من النقد لم يستنفد المعاني التي توخاها نيتشه، ولكن من الواجب أن يتم تبديد قدر من سوء الإدراك إذا ما أُريد أن يحتفظ (ميلاد التراجيديا) بتأثيره كواحد من أكثر وثائقنا الدرامية اشتمالاً على بذور التطوير. كيف إذن سنقرأ (ميلاد التراجيديا)؟ ما يلي عبارة عن استراتيجية للتأويل.

من المسلم به أنه ليس من الصعب تحديد مواقع

التناقضات في المقال. وبنفس المعيار، يمكننا أن نفهم لماذا حظي الكتاب بقراءة متعددة الأشكال، وكيف راق على نحو متساوٍ (ولكن لأسباب مختلفة) لطلاب الأديان الشرقية، وللوجوديين، ولمنظري العبث، ومؤخراً للنقاد البنيويين. ورغم كل ذلك، فقد ركزت جماعة لمبريدج على مظهر واحد فقط من مظاهر موضوع هذا الكتاب قيد البحث. فإلى جانب تطوير نظريته عن أصل التراجيديا، فإن نيتشه لا يقدم نظرة مثيرة للجدل عن موت التراجيديا على يد يوريبيدس وحسب، ولكنه أيضاً يدلي بدلوه في موضوعات متنوعة مثل: سقراط والعقلانية، الجمالية، الأسطورة والثقافة، الأوبرا الألمانية والوطنية. كما أن الكتاب يخلط الأساليب ويوظف بلاغية متوحشة وتدفقاً شعريا، بالإضافة إلى النثر التفسيري. وعندما كان نيتشه يعد هذه الدراسة، تصور كما لو أنه كان يلد (قنطورس)، وهذا مرجع ملائم على نحو خاص للنغمة المتقدة للعمل المكتمل، وكذلك لأجزائه المتنافرة على نحو غريب ومضحك.

في الواقع أن الدرجة التي يجد عندها حتى أكثر شرّاح نيتشه تعاطفا، أن من الضروري إعادة ترتيب واستكمال وسد الثغرات وتصنيف وتعديل النص من أجل تقديم خلاصة متماسكة لموقفه، توحي إلينا بأن الكتاب لم يقصد به أبداً أن يكون عملاً منظومياً على نحو كلي ٢.

وعلى الرغم من النقائض العديدة في النص، فإن (ميلاد التراجيديا) يقدم بحق جدلاً مترابطاً ومنطقيا، وإن يكن معقدا، يتمحور حول فكرة رئيسية. صحيح أن نيتشه يقوم دورياً بتبديل تشكيلاته لكن من الواضح أنه، عندما يفعل ذلك، لا يشعر بالاضطرار إلى المراجعة من أجل أن يجعل المقاطع غير المتجانسة متوافقة مع تلك التي تسبقها أو التي تتلوها. والنتيجة ليست بالضرورة، نصاً ذاتي التفكيك، لكن بالأحرى نصاً يشبه إلى حد كبير، التأليف الموسيقي الحديث الذي يؤلف تنافر الأصوات في كل واحد بدون إنكار لبنيتها أو مرجعيتها الخاصة. يقدم لنا نيتشه الأرضية لهذه الفرضية في العنوان الأصلي للكتاب ؛ (ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى)، وعلى نحو أكثر تحديداً في الفصل الرابع والعشرين عندما يتحدث عن التناظر بين الموسيقى والأسطورة التراجيدية:

«ولكن هذه الظاهرة البدائية للفن الديونيزي يصعب الإمساك بها، وليس هناك سوى طريق مباشرة واحدة لجعلها مفهومة وبالتالي الإمساك بها فورا: وذلك من خلال الدلالة المدهشة لتنافر الأصوات الموسيقية.. إن الديونيزي، بمتعته البدائية التي اختبرها حتى في حالة الألم، هو المنبع الشائع للموسيقى والأسطورة التراجيدية».

ربما يكون تجاوزاً للدليل الإيحاء بأن نيتشه قد صمم (ميلاد التراجيديا) بعناية شديدة على نموذج التأليف الموسيقي. إن فكرة تنافر الأصوات، لا تظهر إلاّ متأخرة في الكتاب، والأكثر احتمالاً أن تكون هذه الفكرة من خواطره التالية الموفقة ٣. إن ميل نيتشه نحو توظيف إطار موسيقي لا يحدث بشكل كامل إلاّ فيما بعد عندما يلاحظ، (وهو يتحدث عن الصوت السردي للكتاب في «محاولة للنقد الذات»):

«لا بد أن هذه الروح الجديدة إنما صدحت بالأغاني، ولم تتحدث».

مع ذلك فما يزال هذا الميل نحو شكل موسيقي يتيح تنافراً صوتياً، قابلاً للإدراك والتمييز في (ميلاد التراجيديا). إنه ينشأ طبيعياً بقدر ما تكون الموسيقى في نظرية نيتشه متحالفة بشكل حميم مع التراجيديا، وهو كما لدى شوبنهور، يشكل وضعاً خاصاً متناغماً بين الفنون.

عندما نقارب النص بهذه الفرضية، يمكن أن نتبين أفكاراً رئيسية عديدة ذات علاقة بالطباق الموسيقي، وكل واحدة من هذه الأفكار تعالج قضية وظيفة التراجيديا والمضمون الفلسفي بتأكيدات ونبرات مختلفة. بعض هذه الأفكار مهيمن، والبعض الآخر متنافر، لكن لن يكون من الضروري توحيد جميع المقاطع في تناغم منسجم من أجل الكشف عن المسار اللحني للعمل. يرى دومان (راويين) في (ميلاد

التراجيديا)، يبطل أحدهما الصوت المنطقي المتمركز للآخر، ولكن إذا ما أنصت المرء عن كثب، فسيجد، في الواقع، أن هنالك خمسة أصوات متمايزة في النص، على الرغم من طغيان أحدها على الأصوات الأخرى. وهذه الأصوات يمكن تمييزها على النحو التالي: (١) الصوفي، (٢) العدمي، (٣) التركيبي «التوليفي»، (٤) المخدِّر، (٥) الوجودي. وتبدو هذه الأصوات (أو المنظورات) المنتزعة من النص والمرتبة على هذا النحو، كما لو أنها متتالية وتصاعدية، إلاّ أنها ليست كذلك في الواقع. إنها، ببساطة، تتعايش، وأحياناً تمتزج مع بعضها البعض. وسيكون مضللاً الإيحاء بأن نيتشه قام بترتيب هذه الاصوات في أي تتابع منطقي، ذلك لأنها تعاود الظهور خلال النص، بعضها بشكل موجز قصير (المخدِّر) والأخرى بشكل منتظم (مثل الصوفي والعدمي). وطبقاً لكل واحد منها، فإن طبيعة أي فن تراجيدي سوف تتمايز على نحو دقيق. أكثر من ذلك، يمكن التأكيد بأن هذه الأصوات الخمسة تعاود الظهور خلال كل كتابات نيتشه، المتقدم منها والمتأخر، بتأكيدات متفاوتة اعتماداً على العمل مدار البحث. إن متابعة هذا الجدل بأي تفصيل، سوف يقودنا بلا شك، بعيداً عن موضوعنا قيد البحث والمقتصر على مناقشة (ميلاد التراجيديا).

١ - الصوفي:

يبدأ نيتشه بهذا الصوت ولا يهجره على نحو كلي أبدا. وأحياناً ما كانت تتبدى له التراجيديا وكأنها تتجسد له كتبصر يفوق الوصف ولا يمكن التعبير عنه بالكلمات: «لا يمكن فهم الأسطورة التراجيدية إلا بوصفها ترميزاً عن حكمة ديونيزية عبر حيل أبولونية». هنا، يكون ديونيزوش علامة على الصدق، وأبولو علامة على الظهور. في الواقع إن قطبية الديونيزي /الأبولوني التي تتكرر في النص، تمتدح الديونزي، على نحو ثابت، على الرغم من أن الرموز يتم تقديمها (بشكل لا منطقي نوعاً ما) على أساس ثنائي. وحيث أن مملكة أبولو ظاهرة في الشكل، والترتيب، والظواهر، والتشخص، فإن اللازمات الديونيزية هي؛ الوجود، والتوحد، والتدفق، والانصهار - وهذه كلها تحطم مبدأ التشخص الأبولوني. وطبقاً للصوت الصوفي لدى نيتشه فإن الفن التراجيدي يؤدي وظيفة مقدسة: إنه يكشف عن الحقيقة، وهو ينجيّ بالإظهار لا بالإخفاء. إن الرؤية الدرامية «لا تمثل الخلاص الأبولوني عبر مجرد الظهور وحسب، ولكنها على العكس، تمثل تحطيم الفردي، وصهره بالكائن الأول».

من أجل فهم موقف نيتشه بشكل كامل، لا بد من التعرف على افتتانه الأصيل بالشعائر الديونيزية التي انجذب إليها من خلال تدريباته كعالم تقليدي في فقه اللغة. ويعبر (ميلاد التراجيديا) عن إعجاب نيتشه الخاص بالفلاسفة ما قبل سقراط، ويعكس من خلاله - ليس دائماً بالسخرية كما يرى دومان - اهتماماً متجدداً بعبادة اليونانيين للطبيعة. يكتب نيتشه: «يجب أن نتذكر أن اليوناني عميق التفكير قد امتلك أساساً ثابتاً لا يمكن زحزحته، للتفكير الميتافيزيقي في أسراره الدينية». ومن اللافت للنظر أن نيتشه يربط على نحو جلي بين ديونيزوس المتخيّل كرمز ميتافيزيقي، والإله القديم المرتبط بالطقوس الصوفية الإنجذابية التي (طبقاً لأرسطو) نشأت منها التراجيديا. ويرسم نيتشه على نحو أدق، هذا التناظر: «وحيث أن التراجيديا، بعزائها الميتافيزيقي، تشير إلى الحياة الأبدية من هذا الجزء من الوجود الذي يستمر عبر التدمير السرمدي للتمظهرات، فإن رمزية كورس الساتير تدل على هذه العلاقة البدئية بين الشيء في ذاته والتمظهر». يلمح نيتشه إلى أن هذه الفكرة يمكن أن تكون قابلة للفهم إذا ما رجعنا إلى الديانة الإغريقية الأولى، وتحديداً الأسرار الديونيزية المقدسة مع فكراتها الرمزية عن قطع الأوصال وإعادة التوحيد - ولكن ليس عن طريق الاستنتاج التحليلي المتأخر أو «الروح السقراطية». لهذا السبب هاجم نيتشه يوريبيدس في مقاله «يوريبيدس متهم بتدمير التراجيديا عن طريق إخضاع فنه إلى روح البحث العقلاني» ٤.

جدال نيتشه ينصب على أن الكورس إنما نشأ من القصيدة المفعمة بالحماسة والعاطفة، ومن الكورس انبثق البطل التراجيدي، وبذلك يكون فن التراجيديا قد ولد وفق خطوات عديدة متعاقبة. ولكن دائماً (حتى عصر يوريبيدس)، كان البطل، رمزيا، هو ديونيزوس «التي تحكي لنا الأساطير المدهشة أنه عندما كان ولداً صغيرا، قطع إرباً إرباً من قبل التيتانيين». إن فصل أعضاء ديونيزوس، التي يتأملها كورس الساتير، ترمز إلى الدائرة السرمدية في طبيعة الخلق والتفكيك، الوجود والصيرورة. إن العناصر العديدة للتراجيديا – الحبكة الأرسطية، الشخصية، الفكرة، العرض المسرحي، الإلقاء، الأغنية – كلها خاضعة لهذه الغاية. وهكذا، فإن بإمكان نيتشه أن يتحدث بحماس عن «مذهب الأسرار المقدسة للتراجيديا»: «المعرفة الأصولية عن تماثل كل ما هو موجود، ومفهوم التشخص كسبب أولي للشر، وعن الفن باعتباره الأمل المبهج لإمكانية تحطيم تعويذة التشخص في دلالة على التماثل المستعاد». ويبدو أن لدينا هنا تعبيراً أنيقاً عن المذهب الصوفي الذي، طبقاً لتعريف أحادي المعيار، «يظل صامداً طالما كان صدقه الأصلي بأن التشخص خطأ ووهم، وأننا لذلك، لا يمكننا معرفة صدق أي شيء إلاّ بمقدار ما ندخل في اتحاد معه».

يمكن شرح ميل نيتشه إلى التصوف بشكل أعمق، عن طريق تحليل معالجته لشخصية أوديب، وهي إحدى الشخصيات المسرحية القليلة جداً التي حظيت باهتمام في هذا العمل ٥. فطبقاً لنيتشه، أوديب «متورط في دوامه محيّرة من الجريمة، وأفعال لا طبيعيةس لأنه يتعطش إلى الحكمة الديونيزية، وهي علامة على الكبرياء و«شيء بغيض لا طبيعي». ويشكل أوديب لنيتشه، في هذا الصدد، نموذج البطل الإغريقي التراجيدي: «فمن حيث الجهد البطولي للفرد لبلوغ الكونية، وفي محاولة لتجاوز لعنة التشخص وأن يصبح الكائن العالمي الأوحد، كان عليه أن يعاني في ذاته، ذلك التناقض البدئي المخبأ في الأشياء، مما يعني أن عليه أن يرتكب جريمة انتهاك المحرم وأن يعاني». هنا، يستخدم نيتشه تعبير «التناقض البدئي» للإشارة إلى اللااستقرار الأبدي للتماثل الأصلي، وميله المتأصل للتشظي إلى ظواهر وإلى إجتراح التوق المناظر للوحدة وإعادة التكامل بين أعضائه الفرديين.

قد يدفع التشكك بالقارئ إلى التساؤل عن علاقة أوديب بهذا المجاز الكوزمولوجي. فعلى الرغم من كل شيء، كان أوديب قد أنكر الأسرار النبوئية: إن انتهاكه للمحرمات (قتل الأب وغشيان المحارم) لم يكن فعلاً عمديا، كما أن جهوده قد حرفت نحو حلول عقلانية لمشكلات عاجلة، ونحو الهدف البراغماتي للحكم السياسي. ولذا ففي أي لحظة، ومن خلال أي تصرف، وبأي كلام يكشف أوديب عن سعيه السري لـ «تجاوز لعنة التشخص»، أو لكي «يصبح الكائن العالمي الأوحد»؟ في رأي نيتشه أن أفعال أوديب غير العمدية هي، على نحو رمزي، أكثر كشفاً من أهدافه المحددة أو خياراته الواعية. إن الشخصية التي نلحظها «في قناع البطل المحارب، والمتورطة حيث هي، في شباك الإرادة الفردية» ليست سوى الإله ديونيزوس وهو يختبر في ذاته عذابات التشخص، «الإله ذاته وهو يعاني متلفعاً بوهم أبولوني».

هذا هو السبب في أن مسرحية (أوديب في كولون) «توحي إلينا بأن البطل يبلغ أقصى نشاطه، ويمتد بعيداً خارج حياته، عبر وضعه الاستسلامي التام، بينما أفعاله ورغباته الواعية، في مبتدأ حياته، هي التي تكون قد أودت به إلى هذا الاستسلام».

يبدو واضحاً هنا أن نيتشه يهتم إبتداءً (بالرمزية) التراجيدية كما يتضح ذلك من ملاحظاته اللاحقة حول أوديب. في الفصل التاسع من مولد التراجيديا، يؤكد نيتشه بأن مفتاح المعنى الذي يريده سوفوكليس، نجده في ثالوثية أقدار أوديب - قتله لأبيه، زواجه من أمه، وإخضاعه للوحش. إن هذا الثالوث «يتسم بالغموض»، «وهو مرعب». ويبدو أن نيتشه يفكر في التكرار الغريب (الخارق للطبيعة) للأرقام في المسرحية، وأهمها تلك التي تحتويها أحجية

الوحش. ولكن (سوفوكليس) لا يكرر الأحجية أبدا، معتمداً على ألفة مشاهدي مسرحياته بالأسطورة، ولذا يغدو من الممتع جداً أن يلفت نيتشه الانتباه إليها. إن الأحجية، طبقاً للتقاليد، تتساءل عما هو المخلوق الذي صوته واحد ولكن أقدامه أربع واثنتان وثلاث؟ فيجيب أوديب بظفر: «إنه الإنسان»، الذي يحبو على أربع عندما يكون طفلا، ويسير على اثنتين عندما يكون شابا، وعلى ثلاث عندما يكبر في العمر فيتكئ على عصاه. لقد خُدع أوديب في البدء بمعلومات مضللة، وبقواه الذاتية الهائلة في الاستدلال المنطقي.

«قلت أنه تحدث عن قطاع الطرق الذين قتلوا لايوس. حسن، إذا كان يستخدم نفس الرقم، فلست أنا من قتله. إن إنساناً واحداً لا يمكن أن يكون مثل كثيرين. أما إذا كان يتحدث عن إنسان يسافر وحيدا، فمن الواضح إذن أن عبء الذنب يتجه نحوي».

في نهاية المسرحية كان أوديب يعرج استعداداً للدخول في الفصل الأخير من الحياة. وهاهو الآن أعمى يجسد الأحجية التي نجح ذات مرة في حلها بفطنته وحسب: فهو مجرد إنسان.

أعتقد أن نيتشه يصر على أهمية أحجية الوحش لأن بإمكانه أن يتتبع ما تنطوي عليه من ذلك التعارض الظاهري القديم بين الواحد والكثرة، وتحديداً أسطورة ديونيزوس الذي تقطع أوصاله ثم تستعاد. وقد تنطوي عملية الاستعادة أو الإحياء على متعة تراجيدية. وإلا كيف يمكن لنيتشه أن يصف «نشوة» (أوديب في كولون) حيث المعاناة قد «تم تصعيدها إلى درجة التغيير الكلي واللانهائي من حيث الشكل»؟

وبالنسبة لنيتشه، فإن المتفرج في هذا الحال يمكن أن يجد الراحة في عدمية البطل الذي يرمز، عبر تناقضاته الداخلية، إلى العلاقة بين الظواهر المحتملة، والوحدة المفهومة ضمنا. وبهذا الخصوص، يمكن فهم مسرحية سوفوكليس كحكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي شبيه بالحكمة الديونيزية، و ربما كتطوير للأسرار الأليوسية.

٢ - العدمي:

مع ذلك، فإننا عندما نتجول في (مولد التراجيديا) ابتداءً من ملاحظات نيتشه حول أوديب وانتهاءً بتلك المتعلقة بهاملت، سوف نواجه صوتاً مختلفا. إذا كان أوديب يحقق الصفاء والهدوء في كولون عبر استسلام يتجلى بأشكال عدة، فماذا عن عجز هاملت عن الفعل؟ هاملت أيضاً ينظر إلى ما وراء المظاهر، ولكنه على عكس أوديب، يكافئ بشعور غامر من الغثيان. الأكثر من ذلك، وهذا ما يثير الإشكال، هو إدعاء نيتشه بأن هاملت، في هذه الناحية، هو مثال الإنسان الديوينزي: «فكلاهما قد نظر ذات مرة بصدق إلى جوهر الأشياء، وكلاهما حظي بالمعرفة، والغثيان يكبح الفعل». غير أن نيتشه كان قد أعلن، قبل بضع فقرات فقط، بأن التراجيديا قد زودتنا بالتأكيد الميتافيزيقي على أن «الحياة توجد في قاع الأشياء.. وهي قوية وسارة على نحو يتعذر تخريبه». وهنا من ناحية ثانية، فإن هاملت، يلمح رعب الوجود وعبثيته. حقاً أن موقف نيتشه هنا يبدو متناقضا، إذ هل يكون الصدق التراجيدي في جوهره معزياً أم مرعبا؟ وهل يمتلك أوديب أو هاملت ذلك الحدس الأكثر عمقا، وأي الاستجابتين أكثر ملائمة للتبصر التراجيدي ؛ الصفاء أم الغثيان؟

لا يمكن أن نفلت من هذه المشكلة بافتراض أن نيتشه كان يقصد المفاضلة بين رؤية شكسبير ورؤية سوفوكليس. على العكس، فإن نيتشه يعزز لدينا الانطباع بأن المأساة الإغريقية والمأساة الشكسبيرية متطابقتان، حيث ترد تعليقاته على هاملت في فصل مكرس، ظاهريا، لقضية أصل التراجيديا الإغريقية. فعندما يُذكر هاملت مرة ثانية في النص فيما بعد، يكون ذلك مرة أخرى في سياق تشبيه مسرح شكسبير بالمسرح الإغريقي، الذي «تكشف أبنية المشاهد فيه، والصور البصرية حكمة أكثر عمقاً مما يستطيع الشاعر نفسه صياغته في كلمات وأفكار». وهذه النقطة بالذات يتم تكرارها كتأكيد لاستغراق نيتشه في الرمزية المسرحية.

ما يثير الفضول، أن نيتشه لا يقول الكثير عن أي فعل من أفعال هاملت في المسرحية، غير أنه يشير مداورة إلى انتحار أوفيليا ويلمح إلى أن هذا الحدث عبارة عن ترميز لسر من الأسرار (مثل أحجية السفنكس في مسرحية سوفوكليس): «مدرك للحقيقة التي رآها ذات مرة، لم يعد الإنسان الآن قادراً على أن يرى في كل مكان من حوله، سوى رعب أو عبث الوجود، ولا أن يفهم ما هو رمزي في مصير أوفيليا، أو يفهم الآن حكمة ربّ الغابات سيلينس؛ لأنه قد أُصيب بالغثيان». لا يتوسع نيتشه في ذلك، ولكننا عندما ننظر في رمزية مصير أوفيليا، نفاجأ بالوسيلة التي اختارتها لانتحارها: الموت غرقا. في مكان آخر من (مولد التراجيديا)، نجد أن الغرق، والفيضان، والابتلاع بواسطة الماء، هي عبارة عن استعارات عن النشوة الديونيزية، وعن انغمار الأنا، وعن اتحاد الفرد مع الواحد. التناقض هنا مذهل. لقد قيل لنا أن مصير أوفيليا يرمز لا إلى الحكمة الديونيزية، ولكن إلى حكمة رفيق الإله الماكر، سيلينوس، الذي يعتبر أن الخير الأسمى هو أن «لا نولد، وأن لا نوجد، وأن نكون لا شيء»، وأن «الخير الذي يأتي في الدرجة الثانية هو أن.. نموت سريعاً». وبالعودة إلى السؤال الذي طُرح قبل قليل: إذا كانت التراجيديا حكاية رمزية عن حكمة سرية، فأي لغز هو أكثر جوهرية ؛ الوجود أم العدم؟ وأي تحقق أو استكمال يستحق أن يتمناه المرء من أعماق قلبه؟

من غير الواضح ما إذا كان نيتشه يقترح تتابعاً زمنياً متصاعداً للحالات النفسية التي يمكن أن تمر بها الشخصيات والنظارة. وهو يتيح بالفعل «لمزاج جمالي مبطل للإرادة» أن يتدفق على تجربة النشوة الديونيزية. عندئذ، قد يحدث الغثيان، وعندما يكون الخطر الذي تتعرض له الإرادة عظيماً زيأتي الفن كعرافة منقذة، خبيرة بالمعالجة والاشفاءس. لكن هذا التفسير يكون خادعاً عندما يطبقه نيتشة على أصل التراجيديا. ولا بد أن الشعراء اليونانيين قد خبروا جيداً حالات من الوجد الصوفي، وجرّبوا الانسحاب والانكفاء بعد ذلك، وربما كتبوا المسرحيات ليقدموا حدسهم بصورة جميلة وممتدة وآمنة. ولكن كيف لهذا التناظر أن يصف اكتئاب هاملت؟ هل كان نيتشه ينوي الإيحاء بأن هاملت، مثله مثل الإنسان الديونيزي، يحافظ على سلامته العقلية عن طريق براعته، وعن طريق اصطناع مزاج غريب؟ وهل كان يقصد إلى أن يلمح ضمناً إلى أن هاملت يتخلص من فلسفة سيلينوس خلال المسرحية، بأن ينتقل من اليأس في الفصل الثالث إلى التأكيد الديونيزي في الفصل الخامس، أم أن الصفاء الأخير لهاملت ليس سوى نوع من خداع الذات، ومجرد شكل آخر من أشكال المسكّن التوهمي؟ كل هذه افتراضات مقبولة ظاهريا، إلاّ أن نيتشه، دون أن يأخذنا أبعد من ذلك، يعلن فقط بأننا نشاهد هاملت في أكثر لحظاته تميزاً عندما يحدق - وهو ممروض تماماً بالحياة - إلى هاوية الجحيم.

ومن أجل وضع غثيان هاملت ضمن سياق النص على نحو صحيح، يجب علينا أن ننظر في كتابات نيتشه المتأخرة حيث تثمر البذور المنثورة. فنيتشه يرفض في آخر المطاف كل المناورات الفلسفية التي تفضي إلى ثنائية ؛ وجود وصيرورة، حقيقة ومظهر، كما يتضح ذلك من الفقرات التالية من (العلم البهيج) و(إرادة القوة):

«ماذا يعني (المظهر) بالنسبة لي الآن؟ بالتأكيد ليس هو عكس جوهر ما ؛ وإلاّ فماذا عساني أن أصف أي جوهر سوى بتحديد مميزات مظهره؟»

«بافتراض هذين التبصرين، من أن الصيرورة ليس لها هدف، وأن تحت كل هذه الصيرورة، لا توجد وحدة كبرى يستطيع الفرد أن يغمر نفسه فيها.. فإن آخر شكل من أشكال العدمية يبزغ إلى الوجود.. ويمنح المرء حقيقة الصيرورة باعتبارها الحقيقة (الوحيدة).. فيبدو العالم (خال من قيمه)».

وعلى هذا الأساس، فإن إطلالة هاملت العدمية إلى داخل هاوية الجحيم تنبئ عن القلق الذي سوف

يهيمن على كتب نيتشه التالية:

«لا نفع لعزاء بعد الآن.. فالوجود باطل».

في كتابه (هذا هو الإنسان)، يكرر نيتشه هذه النقطة: «هل فُهم هاملت؟ لا شك، بأن (اليقين) هو الذي يدفع المرء إلى الجنون». وبكلمات أخرى، عندما يتحول صوت نيتشه في (مولد التراجيديا) من الصوفي إلى العدمي، فهو يستبدل معناه الديونيزي الأول، بحيث لا يمثل الإله عندئذ، الوجود (كمفهوم منفي)، بل كصيرورة أبدية. إنها لمهمة معقدة أن نقتفي أثر بلاغية هذا التحوير اللغوي، ولكن ما يتبع هذا التحوير واضح جدا. أن عملية إلغاء الفردي مجردة من أية متعالية، ولذا فإن (الحكمة الديونيرية)، بعيداً عن جلبها للصفاء والسكون، تغدو عبئاً لا يطاق. من هذا المنظور، لا يكون دور الفن التراجيدي هو الكشف عن الصدق، بل إخفاءه من أجل حماية المتفرج من العدمية. إن الوجود ذاته، كما يقال لنا الآن، لا يمكن أن يبرر سوى «كظاهرة جمالية».

٣ - التركيبي:

يتخذ أبوللو في المقال، ضمن هذا النطاق، موقفاً أكثر قوة، وذلك من خلال الاقتران الجدلي مع ديونيزوس، ومن هذا الاقتران، ينبثق التركيب الديونيري / الأبولوني الآخّاذ الذي اشتهر به هذا الكتاب عن حق. مع ذلك، فإن التركيب غير ثابت، ولا يتم الحفاظ عليه إلاّ بصعوبة بالغة. ذلك أنه إذا كان ديونيزوس ينطوي على الصفة الرئيسية لأبولو وهي (الصيرورة)، فما هو الدور الذي تبقى لكي يتبناه الإله الإضافي؟ ففي نهاية (مولد التراجيديا)، يومئ نيتشه إلى حل لمأزقه عن طريق التصميم على الاتحاد الأخوي لهذين المعبودين اللذين أصبحت وظائفهما السيميائية الآن مبهمة نوعاً ما: زيتحدث ديونيزوس لغة أبولو، وأخيرا، يتحدث أبولو بلغة ديونيزوسس. ربما كان ما يعنيه نيتشه بهذه العبارة هو أن الديونيزي مُعَبَّر عنه في التصورات الأبولونية، أو العكس، أن الأبولوني هو المبدأ الأساسي الذي يُعَبَّر به عن الديونيزي. إذا كان الأمر كذلك، فإن ديونيزوس يمثل الآن التنافر الأبدي، والوحدة (عبر) التعددية. إن (الشيء في ذاته) لا شيء أكثر من صراع أو توتر أو كفاح مرتد ومتواتر. إن الوجود ليتعذر تمييزه عن الصيرورة ؛ أي أن الوجود يجابه دائماً وأبداً بإنحلال وفناء وشيكين، ولذلك فهو بحاجة مستمرة إلى التموضع في التصورات.

في الواقع، كان قد تم الإعلان عن هذه الفكرة المهيمنة مبكراً في الفصل الرابع: «كلما أدركت في الطبيعة بوضوح أكثر، تلك البواعث الفنية كلية القدرة التي تنطوي على شوق متقد للوهم وللخلاص عبر الوهم، شعرت أكثر بذاتي مندفعة غصباً إلى الافتراض الميتافيزيقي بأن الوحدة البدئية الموجودة بحق، بمعاناتها وتناقضها الأبديين، بحاجة أيضاً إلى الرؤية المنتشية، والوهم المبهج، من أجل خلاصها المستمر».

إن مدى هذا الصوت مؤثر جداً فهو ينوس ما بين التصوف والعدمية، قطبي التجربة الديونيزية، موحياً بأن كليهما يمكن تصنيفه بمؤثر جمالي (مبدأ الشكل الأبولوني). ومثل النغمة الرنانة لوتر يهتز على آلة موسيقية، فإن هذا المؤثر ينتج عن رقص ما بين مواضع لا تتلامس فعلياً أبدا. عند هذه اللحظة في (مولد التراجيديا)، نجد رنينا مّا يجسّر الفجوة مع هاوية الجحيم. ويعود نيتشه مرة أخرى إلى هذا المنظور في استنتاجه: «والآن اتبعوني لتشهدوا تراجيديا، وضحّوا معي في معبد المعبودين».

مرة أخرى وعلى نحو دقيق، نشاهد هنا كيف أن ديونيزوس يتماثل تماماً مع نموذجه الأولي للطقوس النباتية، كإله يخضع للدائرة السرمدية لدماره وعودته الذاتيين. ويظل الأبولوني هو المبدأ الذي تتمظهر به هذه الدائرة، وهو مبدأ تمثله الفني، ولكن التناقض الديونيزي الظاهري، بالتوحد المقترن بالتشخيص، يظل في قلب الأشياء تماما. لذلك أيضاً، فإن الحالة الديونيزية التي يختبرها المعربد التراجيدي، تصاغ على نحو حاذق لتعبر عن حالة ديناميكية من التعويض مع التوترات المتعارضة (وهي فكرة صعبة بكل تأكيد). إن الإنسان الديونيزي يختبر الرعب والنشوة كليهما،

ومرة أخرى تكون هناك حاجة للفن من أجل استعادة رباطة جأشه.

«لو استطعنا أن نتخيل أن التنافر الصوتي يصبح إنساناً – وما الإنسان سوى ذلك؟ – فإن هذا التنافر الصوتي، من أجل أن يحيا، سوف يحتاج وهماً رائعاً يغلف التنافر الصوتي بحجاب من الجمال».

يبدو نيتشه فيما بعد، متورطاً بالصوت التركيبي في (مولد التراجيديا)، حيث يذكر في كتابه (هذا الإنسان) بأن كتابه الأول «تفوح منه الرائحة الهيجلية على نحو عدائي». ومع ذلك فإن هذا هو الصوت السائد في (مولد التراجيديا)، وجوابه الأكثر طواعية على السؤال الذي طرحه نيتشه في مستهل الكتاب: «إلى أين يشير ذلك المركب من الإله وذكر الماعز في قصة الساتير؟». إن هذا الصوت سائد بمعنى أن نيتشه يؤكد على قرائنيته (أي ببساطة يُسخر مساحة أكبر له). وهو كذلك سائد لأنه مشبع عاطفيا، كما تميل إلى ذلك أكثر التراكيب شمولية. وهو سائد تاريخياً لأن هذا هو الصوت الذي سمعه، بدرجات متفاوتة من الحدة، أولئك الذين أصغوا إلى نيتشه مبكرا، ابتداءً من أروين رود وأنثروبولوجي حلقة كمبريدج، وامتداداً إلى شخصيات مثل بيتس، وآرتو، وأونيل، وكثيرين غيرهم ممن تأثر بمركب نيتشه الديونيزي/الأبولوني، بطرق متميزة ومختلفة.

٤ – المخدِّر:

حتى تلك اللحظة كانت المسألة تكمن في أن نيتشه نفسه ظل غير مقتنع بمركّبه، فحتى (مولد التراجيديا) تضمن إشارات على أن هذا المركب لن يصمد بالنسبة له. وربما أن نيتشه ما أن وضع رغبته في المقدمة «أشعر بذاتي مدفوعاً إلى الافتراض الميتافيزيقي بأن الوحدة الأساس الكائنة بحق.. بحاجة هي أيضاً إلى الرؤية المنتشية.. من أجل.. خلاصها»، حتى شعر آنئذ أنه مضطر لأن يؤكد على، وأن يتساءل، ولو بإيجاز في هذا النص، عما إذا لم يكن الفن التراجيدي مجرد شكل آخر عن مسكّن وهمي لإبقاء الإنسان الجبان بعيداً عن مواجهة الذي لا يطاق. في فقرة كاشفة من كتاب (إرادة القوة) فيما بعد، تغدو هذه العاطفة واضحة تماما. وتحت عنوان (طرق الإدمان الذاتي)، يُدرج نيتشه «الثَّمَل العاطفي كقسوة ضمن الاستمتاع التراجيدي في تدمير الأكثر نبلاً»، كي تكون واحدة أخرى من المحاولات العديدة للجنس البشري للنجاة من العقابيل الفكرية للعدمية. تتردد هذه الملاحظة بخفة في (مولد التراجيديا) ولكنها، على الرغم من ذلك، تشير، وعلى الأخص في الفصل الثامن عشر عندما يستغرق نيتشه في التأمل، إلى أنه بالإضافة إلى أوهام الإنسانية الأكثر ابتذالا، فإن أكثرها نبلاً يتم اقتناصه بواسطة حب المعرفة أو الفن أو بواسطة «العزاء الميتافيزيقي الموجود تحت دوامة ظواهر الحياة الأبدية التي تتدفق على نحو غير قابل للتخريب أو الإتلاف». هذه الأوهام النبيلة تتوافق بدورها مع (ثقافة سقراطية أو فنية أو تراجيدية) مهيمنة. وبهذا المعنى، فحتى التراجيديا، كما يبدو لنيتشه، يمكن أن تُنبذ باعتبارها مخدِّرا.

٥ – الوجودي:

على كل حال، ليست هناك «مواقف للراحة» في (مولد التراجيديا) بل مجرد وقفات، كما أن نيتشه لا ينتهي عند هذا الحد. فهو لو فعل ذلك، لأمكن أن يُوصف مقاله حول التراجيديا على أنه وثيقة تشاؤمية بكل ما في الكلمة من معنى مع سيادة حكمة سيلينوس. ولكن بدلاً من ذلك، تتحول هذه الفقرة إلى مقدمة للمقطع الوجودي الختامي لـ(مولد التراجيديا)، حيث يتم التأكيد على تعددية الصيرورة – بدون وحدة، وبدون هدف – على نحو مبهج. ومرة أخرى، يمكن أن نستكشف كتاب (إرادة القوة) طلباً لاستيضاح موقف قُدّم هنا على نحو تجريبي وحسب. ففي هذا الكتاب يرتد نيتشه بذاته على مذهب الفن التراجيدي باعتباره مخدِّرا، فيؤكد، عكس ذلك، على أنه «منشط».

وفي كتاب (أفول الأوثان) يضيف نيتشه: «الفنان

التراجيدي ليس متشائما: إنه بدقة، ذلك الشخص الذي يقول نعم لكل ما هو قابل للمساءلة - إنه ديونيزيس. ولا يستأنف نيتشه في هذه الفقرة موقفه المستحسن تجاه الفن، وحسب، وإنما أيضاً يعيد التأكيد على الشخصية الديونيزية للتراجيديا بطريقة تُحوِّل (وبالتالي تُشفي) حدسه المبكر. وإذا سلمنا جدلاً بذلك، فقد لا تكون هناك مقولة (أعلى) من تعددية الصيرورة، علاوة على أن تعددية الصيرورة يمكن أن يُفكَّر فيها ككل واحد. فهل هناك، بعد كل هذا نوع من (الوحدة)؟ يجيز نيتشه لنفسه طرح هذه الفرضية ولكن في زمن متأخر حتى عام ١٨٨٨:

«لا يستطع المرء أن يحاكم أو يقيس أو يقارن الكل، هذا فضلاً عن إنكاره له ! لمَ لا.. (لأنه لا شيء يوجد بجوار الكل) – بكلام آخر، أنه عامل تجديدي هائل ؛ من حيث أنه يؤلف براءة كل الوجود». هنا، يبدو نيتشه، وهوعلى بعد كافٍ من النقطة التي بدأ عندها، قريباً من بداياته بشكل مدهش.

مثل هذه الحركة الالتفافية متوقعة في (مولد التراجيديا)، حيث يبذل نيتشه جهداً لاسترداد عاطفة النشوة الأصلية لديه. علاوة على ذلك، نجد نيتشه، في ظل هذا المزاج الوجودي البطولي، راغباً في منح الفن الدرامي وضعاً أكثر رفعة مما يمنحه إيّاه في أي مكان آخر. ولتلخيص ذلك، يصف نيتشه الفن التراجيدي من خلال الوظائف المتعددة التي يؤديها للمتفرج:

١ – فهو يكشف: المنظور الصوفي ؛

٢ – وهو يحجب: المنظور العدمي ؛

٣ – وهو يجسد: المنظور التركيبي ؛

٤ – وهو يُخدر: المنظور التخديري.

وبالنسبة لنيتشه فإن هناك وظيفة إضافية مقترحة: أن للتراجيديا وظيفة محاكاتية، فهي تحض المتفرج في عقله ذاته، على محاكاة مسرح الصيرورة الكونية، وبالتالي تشجعه على أن يقول (نعم) للحياة.

«في الفن الديونيزي ورمزيته التراجيدية، تصرخ فينا نفس الطبيعة، بصوتها الصادق، غير المنافق ؛ زينبغي أن أكون كما أنا ! فوسط سيل لا ينقطع من الظواهر، أنا الأم المبدعة الأبدية الأولى، المندفعة أبداً نحو الوجود، الحاصلة دوماً على الاكتفاء في مجرى تغير الظواهر هذا».

ويعني نيتشه بهذه العبارة، أن المتفرج يمكن أن يتحالف بذاته سيكولوجياً مع القوة الإبداعية الخطيرة والمدمرة للطبيعة البدائية – كما يفعل كل فنان – من أجل أن يُعلي من الإحساس بإرادة الحياة المستمرة في القوة وإرادتها لتصعيد القوة إلى إبداع.

يعود نيتشه إلى طرح هذه الفكرة مرة أخرى في كتابه (أفول الأوثان)، وهو يؤكد على أن أرسطو وشوبنهور كانا مخطئين بشأن الشعور التراجيدي الدقيق، فالأول يحاول أن يبرهن على تطهير الانفعالات، والآخر على الاستسلام.

«قول نعم للحياة.. هذا هو ما دعوته بالديونيزي.. وأن يكون المرء نفسه، بعيداً عن كل رعب وشفقة، هو المتعة الأبدية للصيرورة – تلك المتعة التي تشتمل أيضاً على متعة التدميرس. إن نيتشه عندما يصف (مولد التراجيديا) على أنه ناشئ من «ميتافيزيقات فنانين»، فلا بد أن هذه الفكرة كانت في ذهنه.

علاوة على ذلك، ومن خلال وصف (مولد التراجيديا) على أنه ناشئ عن «ميتافيزيقات فنانين»، فإن نيتشه يطلب من القارئ إعتبار نصه على انه في الأساس، تعبير شعري، وأداء تمثيلي. وكما يسعى الشاعر إلى أن يفصل ويعبر عن عاطفة لا يمكن التعبير عنها، من خلال الصورة والصوت، فإن (مولد التراجيديا) يناضل لتخيل ما يتبقى حتما، خلف مدى الكلمات أو الأصوات. ذلك أنه، بالإضافة إلى العديد من الأصوات التي تم تعريفها في النص، لا تزال هناك، بالنسبة لنيتشه، الحالة الديونيزية غير القابلة للتعبير عنها صوتيا، وغير الممكن تمثلها، والحدْس الذي يفوق الوصف ولا يمكن التفوه به لأنه لا يمكن أن يُختزل إلى أو يطابق بأي من تمثلاته الأبولونية. وبهذا المعنى، فإن كل موقف من المواقف (أو الأصوات) الخمسة التي قمت بتفكيكها من النص يُلائم موقفاً تأويلياً منفصلاً باتجاه

التجربة الديونيزية ذاتها. ومع ذلك، فما هي الطريقة الأفضل التي يمكن أن يُعَّبر بها عن الديونيزي في النصوص النثرية أكثر من أن يكون ذلك عبر جوقة من الأصوات الممزوج (أو أحياناً المتنافر) بعضها ببعض؟

في الواقع، هناك توتر في كل موضع في النص، بين المصوّت والذي لا يمكن تصويته، ويفسر هذا التوتر الكثير من القوة الدافعة للعمل ذاته وكذلك بعضاً من تقلباته الفلسفية.

من أجل كل هذه الأسباب، لا يمكن لـ(مولد التراجيديا) أن يحلل منطقياً بدون الإدراك الكامل لمنظوراته المتعددة، ولكن قلة هم الذين قاربوا هذا النص وهم متسلحون بهذا الفهم. حتى نيتشه، عندما كان يعود إلى النظر في كتابه الأول في السنوات التالية، كان يميل إلى عزل نتوءاته اللغوية لكي يلائم النص موضوع الحديث. فعلى سبيل المثال ؛ يصاب نيتشه بالذهول من العناصر الرومانطيقية والميتافيزيقية في العمل كما يرد ذلك في «محاولته للنقد الذاتي». وهو يتساءل في (إرادة القوة) عن عدميتها الأولية ٦، كما يفخر في (هذا الإنسان) بتأكيداتها الوجودية ٧. فنيتشه ليس واحداً من أولئك الكتاب الذين يعيدون قراءة أعمالهم المبكرة من أجل تسوية التناقضات، واضعاً في اعتباره استهجان أو استحسان الأجيال التالية. وفي هذه الحال، عليه فقط أن يستنتج الملاحظات المحتملة من نص استثنائي متعدد الأصوات ٨.

نحن الآن، على استعداد لاستخلاص عدد من النتائج المتعلقة بتأثير ومستقبل (مولد التراجيديا) كمصدر للتنظير الدرامي.

لقد وفر (مولد التراجيديا) بآرائه المتنوعة، مادة لمقاربات مختلفة وواسعة لتفسير التراجيديا يمتد من دمج القراءات التي قام بها يان كوت للدراما التراجيدية، مع مسرح العبث (وهو امتداد لمنظور نيتشه العدمي) إلى التدفقات الصوفية لوالتر أوتو، وهـ. جانمير، وإدوارد سكوري، وجوزيف كامبل. إن لكل معسكر معارض أرضيته للتأويل، ذلك لأن القراءة الأفضل لكتاب (مولد التراجيديا) هي إعتباره أوركسترا للتنافر الصوتي والتناقضات الظاهرية للعقل. إن تأكيداته وإطلاقاته، نشاطه وعناده، وقنوطه، وحتى وتيرة نثره الواسع كلها تحكي الحدث المسرحي الذي تحتفي به. قد يكون صحيحاً أن التراجيديا تجسد الألم وتمحق البنية، وتهدد الأمل، لكنها أيضاً تمتلك القوة لتغمرنا في رعاية شخصيات قوية، تجرنا معاناتها العظيمة ولغتها المزخرفة إلى التضامن مع صور حلمية، ولكن أي صور هي؟ إنها شخصيات عنيفة لكنها في الواقع وهمية ومعرضة للذوبان والفناء أمام أعيننا، إلاّ أنها توحدنا في عاطفة مشتركة. ويبدو أن نيتشه، كان على حق. إن صوت التراجيديا صوت كورالي ولم يكن أبداً صوتاً فرديا. وبهذا المعنى، ليس ثمة كتاب يصور موضوعه بطريقة أكثر إخلاصا، من هذا الكتاب.

في نفس الوقت لا بد أن النقاد والمنخرطين في مجال التمثيل المسرحي، الذين يرغبون في استخدام الكتاب كأساس لتأمل إضافي، قد قرأوه – أو ربما لا بد أن يقرأوه – على نحو انتقائي. إذا كان كتاب (مولد التراجيديا) لنيتشه يمثل على نحو دقيق، أداءً موسيقياً أكثر من كونه وثيقة أكاديمية، فإنه بالتالي بحاجة إلى أن يعاد عزفه عبر توكيدات مختلفة.

ومن هذا المنطلق، تبنت حلقة كمبريدج ماورد في الكتاب عن الأصل الطقسي للفن الدرامي، كما استمد كُتّاب المسرح في القرن العشرين من أونيل إلى شافر إلهاماتهم من قوته الدافعة، واعتبره النقاد التفكيكيون دليلاً لشرعنة فرضياتهم اللغوية الخاصة.

وبلا شك، سوف يستمر النقاد وكتاب المسرح والمخرجون والمنظرون في التأثر بمقال نيتشة في المستقبل. وكل واحد منهم سوف يبذل جهده على أفضل ما يكون لكي يتذكر بأن الموسيقى اللغوية التي تجذبه ليست مخدرة وحسب، بل ومعقدة أيضا، وأن من الضروري الإصغاء إلى كل صوت من الأصوات الخمسة في (مولد التراجيديا) من أجل إدراك وفهم تفاعلاتها مع بعضها البعض.■

الهوامش

الاقتباسات في النص من كتاب (مولد التراجيديا) ما لم يذكر خلاف ذلك .

هوامش من اعداد المترجم اعتماداً على الكتب التالية:

١. نصوص النقد الأدبي – لويس عوض.
٢. A Dictionary Of Literary Terms مجدي وهبة.
٣. The Penguin Dictionary Of Theater.
٤. معجم ديانات وأساطير العالم – إمام عبد الفتاح إمام.

- ديونيزوس: في الأساطير اليونانية هو إله الخمر، واقترن أيضاً بالخصوبة ووحي الشعراء، ويسمّى باخوس أيضاً. وهو ابن زيوس كبير الآلهة من ربة الخصب سميلاً في عالم البنات. تميزت عبادته بالاحتفالات المعربدة وحالات الوجد والنشوة والانجذاب الصوفي، كما كان لبس الأقنعة التي تمثل الوجه الانساني، من خصائصها المميزة. وقد أطلق اسم ديونيزيا على مهرجانات ديونيزوس التي كانت تقدم خلالها تمثيليات درامية. إرتبط ديونيزوس في آسيا الصغرى بأعياد القمح بينما ارتبط في بلاد اليونان بأعياد الكرم والثمار والفاكهة عامة. وكانوا في مواكب أعياد ديونيزوس يصورونه محاطاً بتيوس وجديان satyrs وهي عبارة عن رموز جنسية لأنها تمثل شياطين الاخصاب.
- هناك رأيان متعارضان في منشأ التراجيديا أحدهما يقول أنها نشأت عن طقوس مهرجانات ديونيزوس، وأمّا الآخر وهو رأي أرسطو في «فن الشعر» فيقول أنها نشأت من «الديثيرامب» وهي الدراما الساتيرية satyr drama أي الدراما التيسية من التيس والتيوس. وقد سمّي ديونيزوس نفسه بـ «ميلانا يجيس» أي «المتدثر بجلد ماعز أسود»، وهناك أسطورة تقول أن مبارزة جرث بين إكسانثوس وميلانتوس ظهر فيها ديونيزوس، ويظن أن منشأ التراجيديا كان في الحزن على موت الإله المقتول اكسانثوس. وجرت العادة في الاحتفالات الديونيزية أن يُحمل تمثال الإله ديونيزوس الى داخل المسرح حتى يشهد التمثيل الدرامي. ويقول المؤرخون القدامى أن التراجيديا أقدم من الكوميديا بكثير.
- أبولو: يمثل أبوللو في الاساطير اليونانية النموذج الأعلى للإله الشاب و لجمال الشباب ولكن مع نضوج الرجولة. وكثيراً ما يذكر أبولو على أنه راعي الفنون المدنية الرفيعة، وأنه مصدر المبادئ السامية في الدين والأخلاق، وراع للفلسفة، حتى اعتبر أنه كان ملهما لافلاطون. إشتهر أبولو بعلاقته بالعرافة والتنبوء، وكذلك طقوس التطهر بحيث كان نقيضاً لديونيزوس الذي اشتهرت طقوس عبادته المتعلقة بالخصب ، بالممارسات الجنسية والعربدة.
- الديثيرامب: كلمة أصلها غير معروف، ويقول أرخيلوكوس أنها أغنية ديونيزوس رب الخمر يغنيها أتباعه بتأثير الخمر، أي أنها أغنية جماعية (كورالية) تنشد لديونيزوس كما في الأساطير اليونانية. وفي عام ٤٧٠ ق.م تقريباً دخل على فن الديثيرامب تعديل كبير فأصبحت الموسيقى فيه هي العامل الأساسي وظهر فيه الغناء المنفرد بدل الكوراس أو الغناء الجماعي. وقد ظل الديثيرامب ينشد حتى عصر روما الامبراطورية ولكن لم تبق من أغانيه مخلفات تذكر.

يقول أفلاطون في محاورة أيون على لسان سقراط (في الالهام) متحدثاً عن الشعراء (... وما أكثر مايقوله الشعراء من شريف الكلام عن أعمال الناس، ولكنهم مثلك يا أيون حين تتكلم عن هوميروس. لا يتكلمون عن أعمال الناس على قواعد الفن، وإنما هم يلهمون الى قول ما تدفعهم ربات الشعر الى قوله، لا سواه.

وحين يهبط عليهم الوحي ، ينظم أحدهم قصائد ديثيرامبية وينظم الآخر أناشيد المديح وينظم ثالث الأغاني الجماعية «أغاني الكوراس» وينظم رابع شعراً ملحمياً أو إيامبياً ، ومن أتقن منهم هذه الأنواع لا يتقن غيرها، لأن الشاعر لا يغني بقوة الفن ولكنه يغني بالقوة الإلهية).

- في معجمه (مصطلحات الأدب) يترجم مجدي وهبه كلمة الديثيرامب Dithyramb (بالاغريقي Dithyrambos) بعبارة «النشيد الجماعي في تمجيد الإله ديونيزوس» ويقسمها إلى قسمين؛ ١- امدوحة باكوس. ٢- المديح المفرط. ويقول أن هذا النشيد الجماعي كان يرتل في مدح ديوينيزوس (باكوس) اله الخمر، وكانت أوزان هذا النشيد متنوعة، وروحه عادة مفرطة في الحماسة. ويقول أرسطو؛ أن التراجيديا أو المأساة في الأصل متصلة بهذا النوع من الشعر.
- Satyr play أو المسرحية التيسية كما يترجمها لويس عوض في كتابه عن النقد الأدبي، هي دراما هزلية غرائبية كانت تقدم في المسرح الاغريقي ضمن نفس البرنامج الذي يعرض ثلاثية تراجيدية. وعادة ما تكون عبارة عن هوامش للعمل الرئيسي في البرنامج، وتشتمل على بطل اسطوري - غالباً ما يكون من التراجيديات المصاحبة - في وضع مضحك محاطاً بجوقة من الجديان (أو التيوس) (الساتير) وهي حيوانات شبه آدمية تمتلك نظرة للحياة غير محتشمة وفيها الكثير من البذاءة والصراحة. والمسرحية التيسية يكتبها نفس مؤلف الثلاثية التراجيدية وتكون جزءاً من المسابقة. ومن أمثلة المسرحيات الساتيرية، التي وصلتنا كاملة هي مسرحية السايكلوب، كما توجد هناك شذرات من مسرحية لسوفوكليس بعنوان الذباب. ولكن لم يصلنا أي من المسرحيات الساتيرية التي كتبها أسخيلوس، على الرغم من أنه كان يعتبر، مع براتيناس، من أعظم كتاب هذا النوع من الدراما. وعلى الرغم من أن منشأ المسرحية الساتيرية، وموقعها في نظام الدراما الاغريقية موضوع الكثير من التأملات والدراسة حتى في العصور الماضية، الا أنه ما يزال غامضاً ومستعصياً على الحل.
- يترجم مجدي وهبة في قاموسه عبارة satyric drama بالملهاة الساتوروسية، والكلمة saturos اغريقية الأصل وتطلق على شخص خرافي يجمع بين الإنسان والحيوان. ويقول مجدي وهبة أن الملهاة الساتوروسية هي مسرحية نبتت جذورها من الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيزوس، شخصياتها مقنعة، جامعة في شكلها بين الانسان وغيره من الحيوان، فوجهها وجه انسان، وذيلها ذيل حصان، وأرجلها أرجل ماعز، ورقصها مصحوب بالضجيج والضوضاء، وتعبيرها الحركي واللغوي خليع بذئ.
- المسرحية البارودية: أو المحاكاة التهكمية، والاسم مأخوذة من التعبير اليوناني Para وتعني الى جانب ، وOdos وتعني الممر أو الطريق، والبارودوس هو مسلك الجوقة في المسرحية اليونانية القديمة ويقع على يمين الجمهور حيث تسير الجوقة في بدء المسرحية وهي تنشد نشيداً جماعياً (بارودوس).

وقد استخدم سبرفانتس وفيلدنغ وسويفت هذا الاسلوب التهكمي في بعض أعمالهم. والبارودیا في الادب تقابل الكاريكاتير في الرسم، وتعتمد على عنصري الاضحاك هما المبالغة وإظهار عدم التناسق.

- قنطور وجمعه قناطير وقنطورات جماعة من الوحوش البرية يظن في الأساطير أنه لها رؤوس الانسان وأجساد الخيل، وكانت تمثل في خيال اليونان الحياة البرية والشهوات البهيمية والحالة البربرية بوجه عام. وقد عرف عنها الشبق والكلف المفرط بالنبيذ.
- الأسرار الأليوسية: أليوسيس إحدى المدن الكبرى في دويله أتيكا، وكانت تقام فيها أسرار عبادة ديميتر وبرسيفون التي كان يفد إليها الناس من كل أرجاء اليونان. وديميترهي ربة الحنطة أو الحبوب والغلال في اليونان القديمة، أو الربة المشرفة على كل ثمار الأرض وخاصة الحبوب التي يصنع منها الخبز. ويبدو

أنها كانت تمثل الروح المودعة في القمح والحبوب تجئ بمجيئها وتختفي باختفائها، ومن هنا كانت صلتها بالعالم السفلي تحت التربة حيث تدفن البذور. وفي الأساطير أن هاديس إله الموت تزوج من كورية (واسمها الشائع برسيفون) وهي إبنة ديمتر، ونزل بها إلى دولته تحت الأرض. وبحثت ديمتر عن ابنتها دون جدوى حتى بلغت إلى مدينة أليوسيس متخفية في زي إمرأة عجوز. وبعد عدد من الوقائع، اكتشف أهل أليوسيس حقيقتها. وبعد أن عرفوا أنها الربة ديميتر أقاموا لها معبداً. وتصور طقوس الاسرار الأليوسية Mysteries of Eleusis عودة كورية أو برسيفون إلى الحياة وكانت تقام مع بداية الخريف كل عام حيث تخضر الحقول بعد جفاف الصيف. وقد اقترنت هذه الأسرار بموت النبات وبعثه، وموت الإنسان وبعثه.

- سيلينوس: هو معلم ديونيزوس، وكان اليونانيون يقارنون بينه وبين سقراط، وقد ذكره أوفيد في (مسخ الكائنات) الفصل الحادي عشر، على أنه مرشد الإله باخوس (إله الخمر والنشوة عند الرومان ، وهو نفسه الإله ديونيزس عند اليونان).

١. يقترح جيرار في كتابه (العنف المقدس) نظرية مغايرة حيث يرى أن أصل التراجيديا يكمن في التضحية الإنسانية وليس في طقوس الخصب ، كما تقدم هيلين أدولف في كتابها (جوهر مولد التراجيديا) رأياً شبيهاً بذلك إلاّ أنه أقل تفصيلاً .

٢. على سبيل المثال ، كتاب سيلك وستيرن ، فعلى الرغم من أن ما تقوم بمحاولته هنا هو تلخيص غير تأويلي، فإن تلخيصهما عبارة عن إعادة صياغة مفيدة لمناقشة نيتشه ، وهي على نحو ما ، أكثر تماسكاً من تلك المطروحة في (مولد التراجيديا) ذاته. وكما يعترف المؤلفان، فإن (مولد التراجيديا) قد كتب بمصطلحات رائعة بحيث لا يستطيع أي تلخيص أن يوصل تأثيرها بدقة .

٣. انظر سيلك وستيرن حول تصور نيتشه للتنافر الصوتي في (مولد التراجيديا) ص ٣٧٨-٣٨٠ ، حيث يتوصلان إلى أن (مدى التضمينات التي يحملها التصور معه ، يتجاوز حدود نظرية نيتشه الواضحة سواء أدرك هو ذلك أم لا) .

٤ . لقد ولّد هجوم نيتشه على يوريبيدس ، الذي يشكل جزءً كبيراً من (مولد التراجيديا) ، خلافاً حتى بين المؤيدين للكتاب .

٥. لقد علق النقاد بشكل صائب على أن (مولد التراجيديا) ليس عملاً من أعمال النقد الدرامي في الأساس. إن المسرحيات الوحيدة التي يلمح إليها نيتشه في متن الكتاب هي مسرحيات سوفوكليس (أوديب ملكاً) و(أوديب في كولون) ، ومسرحية بروميثيوس لاسخيلوس ، والباخوسيات ليوريبيدس ، وهاملت لشكسبير ، وفاوست لغوته . وقد تمت كل هذه التعليقات بشكل عام ولم تحظ أي من هذه المسرحيات بتحليل موسع .

٦ . «إن فكرة العمل التي يواجهها المرء على خلفية هذا الكتاب كئيبة وغير مفرحة على نحو لا يضاهى : لا يبدو أن أي نوع معروف من أنواع التشاؤم قد بلغ هذه الدرجة من الحقد والضغينة». من كتاب (إرادة القوة) لنيتشه .

٧. «إن تأكيد الموت والتدمير اللذين هما ميزة حاسمة للفلسفة الديونيزية ؛ وقول نعم للمعارضة والحرب ، والصيرورة التي تمتد على مدى إنكار جذري للفكرة الدقيقة للوجود ، كل ذلك من الواضح أنه متعلق بشكل أوثق بي أنا أكثر من أي شخص آخر حتى هذه اللحظة». من فصل (هذا الإنسان) في كتاب (مولد التراجيديا) .

٨. في رسالته إلى فرانتز أوفريك ، بتاريخ ٢ يوليو ١٨٨٥م ، يكتب نيتشه قائلاً «التفكير في المشكلات الرئيسة... دائماً ما يعيدني .. إلى نفس الاستنتاجات : أنها لا تزال هناك ، محجوبة ومعتمة ، بقدر ما هي ممكنة في كتابي (مولد التراجيديا) ، وكل ما تعلمته منذ ذلك الحين أصبح جزءاً متنامياً منها».